asttmoadhyaaaya - suresh h. jossii

અષ્ટમોઅધ્યાય

સુરેશ જોષીનું સાહિત્યવિશ્વ: વિવેચન

સુરેશ હ. જોષી

Contents

મુખપૃષ્ઠ

'એકત્ર'નો ગ્રંથ-ગુલાલ

આપણી મધુર ગુજરાતી ભાષા અને એના મનભાવન સાહિત્ય માટેનાં સ્નેહ-પ્રેમ-મમતા અને ગૌરવથી પ્રેરાઈને 'એકત્ર' પરિવારે સાહિત્યનાં ઉત્તમ ને રસપ્રદ પુસ્તકોને, વીજાણુ માધ્યમથી, સૌ વાચકો ને મુક્તપણે પહોંચાડવાનો સંકલ્પ કરેલો છે.

આજ સુધીમાં અમે જે જે પુસ્તકો અમારા આ ઈ-બુકના માધ્યમથી પ્રકાશિત કરેલાં છે એ સર્વ આપ

www.ekatrafoundation.org

તથા

https://ekatra.pressbooks.pub

પરથી વાંચી શકશો.

અમારો દૃષ્ટિકોણ:

હા, પુસ્તકો સૌને અમારે પહોંચાડવાં છે – પણ દૃષ્ટિપૂર્વક. અમારો 'વેચવાનો' આશય નથી, 'વહેંચવાનો' જ છે, એ ખરું; પરંતુ એટલું પૂરતું નથી. અમારે ઉત્તમ વસ્તુ સરસ રીતે પહોંચાડવી છે.

આ રીતે –

* પુસ્તકોની પસંદગી 'ઉત્તમ-અને-રસપ્રદ'ના ધોરણે કરીએ છીએ: એટલે કે રસપૂર્વક વાંચી શકાય એવાં ઉત્તમ પુસ્તકો અમે, ચાખીચાખીને, સૌ સામે મૂકવા માગીએ છીએ.

* પુસ્તકનો આરંભ થશે એના મૂળ કવરપેજથી; પછી હશે તેના લેખકનો પૂરા કદનો ફોટોગ્રાફ; એ પછી હશે એક ખાસ મહત્ત્વની બાબત – લેખક પરિચય અને પુસ્તક પરિચય (ટૂંકમા) અને પછી હશે પુસ્તકનું શીર્ષક અને પ્રકાશન વિગતો. ત્યાર બાદ આપ સૌ પુસ્તકમાં પ્રવેશ કરશો.

– અર્થાત્, લેખકનો તથા પુસ્તકનો પ્રથમ પરિચય કરીને લેખક અને પુસ્તક સાથે હસ્તધૂનન કરીને આપ પુસ્તકમાં પ્રવેશશો.

તો, આવો. આપનું સ્વાગત છે ગમતાના ગુલાલથી.

*

***

સર્જક-પરિચય

સુરેશ હ. જોષી (જ. 30-5-1920, અવ. 6-9-1986) ગુજરાતી સાહિત્યની એક અનોખી પ્રતિભા હતા.

કોઈપણ સાહિત્યમાં જુદીજુદી શિક્તવાળા અનેક લેખકો હોવાના, કેટલાક વિશેષ પ્રભાવશાળી પણ હોવાના; પરંતુ, આખા સાહિત્યસમયમાં પરિવર્તન આણનારા તો સદીમાં એકબે જ હોવાના – સુ.જો. એવા એક યુગવર્તી સાહિત્યકાર હતા.

એમનો જન્મ દક્ષિણ ગુજરાતના વાલોડમાં. નજીકના સોનગઢના વનવિસ્તારમાં એ ઊછર્યા. એ પ્રકૃતિના સૌંદર્યની, એની રહસ્યમયતાની એમના સર્જકચિત્ત પર ગાઢ અસર પડી.

મુંબઈથી એમ.એ. થઈને પછી કરાંચીમાં, વલ્લભવિદ્યાનગરમાં અધ્યાપન કર્યું. પણ એમની લાંબી કારકિર્દી (1951-1981) તો વડોદરાની મ. સ. યુનિવર્સિટીમાં ગુજરાતીના પ્રોફેસર તરીકે રહી. વડોદરા જ એમની ઉત્તમોત્તમ સાહિત્યપ્રવૃત્તિનું થાનક બન્યું.

સુરેશ જોષીએ વિશ્વભરના સાહિત્યનો વિશાળ અને ઊંડો પરિચય કેળવ્યો. એ સમય પશ્ચિમનાં ચિંતન અને સાહિત્યમાં આધુનિકતા–modernityનો હતો. એના પરિશીલનદ્વારા પરંપરાગત ગુજરાતી સાહિત્યના પ્રવાહને એમણે, પ્રભાવક લેખનથી આધુનિકતાવાદી આંદોલનની દિશામાં પલટયો. સતત લખતા રહીને એમણે પોતાના વિવેચન દ્વારા અને ‘ક્ષિતિજ’ વગેરે 6 જેટલાં સામયિકો દ્વારા નવા યુગની મુદ્રા રચી; કવિતા-વાર્તા-નવલકથા-વિવેચનનાં અનેક પુસ્તકોના અનુવાદ દ્વારા એમણે પશ્ચિમની તેજસ્વી પ્રતિભાઓને ગુજરાતીના લેખકો-વાચકો સામે મૂકી આપીને એક નવા યુગની આબોહવા પ્રગટાવી.

સર્જક તરીકે એમણે કવિતા અને નવલકથા તો લખ્યાં જ, પણ એમની સર્જકતાનું શિખર એમની વિલક્ષણ ટૂંકી વાર્તાઓ. ‘ગૃહપ્રવેશ’(1957)થી શરૂ થતા એ વાર્તાપ્રવાહથકી એમણે માનવચિત્ત અને સંવેદનનાં ઊંડાણોનો પરિચય કરાવતી વિશિષ્ટ વાર્તા રચી – માત્ર કથા નહીં પણ રચના, એ સુરેશ જોષીનો વાર્તા-વિશેષ.

સુરેશ જોષીનું બીજું સર્જક-શિખર તે એમના સર્જનાત્મક, અંગત ઉષ્માવાળા લલિત નિબંધો. ‘જનાન્તિકે’(1965)થી શરૂ થયેલો એ આનંદ-પ્રવાહ બીજાં પાંચ પુસ્તકોમાં વિસ્તર્યો.

આવી બહુવિધ પ્રતિભાવાળા વિદગ્ધ વિવેચક અને સર્જક હોવા ઉપરાંત સુરેશભાઈ સમકાલીન અને અનુકાલીન ગુજરાતી સર્જકો – વિવેચકો માટે પ્રેરણારૂપ પણ બન્યા અને આધુનિક ગુજરાતી સાહિત્યનો નવો પ્રવાહ પ્રગટાવતી એક નૂતન પરંપરા ઊભી થઈ.

(પરિચય – રમણ સોની)

અષ્ટમોઅધ્યાય

અષ્ટમોઅધ્યાય

સુરેશ જોષીનું સાહિત્યવિશ્વ: વિવેચન

સુરેશ હ. જોષી

સંકલન: શિરીષ પંચાલ

અર્પણ

અનેક સાહિત્યિક મથામણોના સાથી

શિરીષ પંચાલને

Such arguments, however, would seem to miss the point. None would deny that literary works, like most other objects of human attention, can be enjoyed for reasons that have little to do with understanding and mastery — that texts can be quite blatantly misunderstood and still be appreciated for a variety of personal reasons. But to reject the notion of misunderstanding as a legislative imposition is to leave unexplained the common experience of being shown where one went wrong, of grasping a mistake and seeing why it was a mistake. Though a acquiescence may occasionally be disgruntled yeilding to a higher authority, none would maintain that it was always thus; more often one feels that one has indeed been shown the way to a fuller understanding of literature and a better grasp of the procedures of reading.

If the distinction between understanding and misunderstanding were irrelevant, if neither party to a discussion believed in the distinction, there would be little point to discussing and arguing about literary works and still less to writing about them.

(Structuralist Poetics, 120-1)

– Jonathan Culler

'શૂન્ય' અને 'એબ્સર્ડ' વિશે થોડુંક

1

શૂન્ય અને શૂન્યવાદની વાત હવે કોઈ ખાસ ઉઠાવતું નથી. અછાન્દસ કવિતાના પ્રારમ્ભના તબક્કામાં કેટલાંક સ્વસ્થ પ્રૌઢોએ એ કાવ્યપ્રવૃત્તિમાં, ભાંડવા પૂરતી, શૂન્યવાદ (નિહિલિઝમ)ની અસર જોઈ હતી, પણ એમણે પોતે તો 'નિહિલિઝમ'ની કશી વ્યાખ્યા બાંધી નહોતી. મોટા ભાગના કવિઓ પણ આ વિશે અનભિજ્ઞ હોવા છતાં 'નિહિલિઝમ'નું છોગું પહેરીને ફરવામાં વાંધો જોતા નહોતા. દોસ્તોએવ્સ્કીની નવલકથા 'ધ ઇડિયટ'માં આ શૂન્યવાદનું પ્રવક્તા એવું એક પાત્ર છે. દોસ્તોએવ્સ્કીને શૂન્યવાદીઓ પ્રત્યે નૈતિક સહાનુભૂતિ નહોતી, છતાં પૂરી નિષ્ઠાથી એમનો પક્ષ એણે રજૂ કર્યો છે. એનામાં સર્જકને અપેક્ષિત તાટસ્થ્ય હતું.'એબ્સર્ડ', 'નિહિલિઝમ' – આ સંજ્ઞાઓ આપણે ત્યાં જોતજોતાંમાં ચલણી થઈ ગઈ, પણ એ વિભાવનાઓની દાર્શનિક પીઠિકાની માંડણી કરી આપવા પૂરતી કોઈનામાં ધીરજ નહોતી. પશ્ચિમમાં એનો ઉદય શી રીતે થયો તે ટૂંકમાં જોઈએ. જેમ રોમની સંસ્કૃતિનો નાશ આન્તરિક ક્ષયિષ્ણુતા તથા બહારથી થયેલા બર્બરોના આક્રમણથી થયો તેમ ઓગણીસમી સદીના પશ્ચિમ યુરોપની અવનતિ રશિયા અને અમેરિકા જેવા બર્બરોને કારણે થઈ એવું મનાવા લાગ્યું. પ્રખ્યાત ઇતિહાસકાર ઓસ્વાલ્ડ સ્પેન્ગ્લેરે 'ડિક્લાઇન ઓવ્ ધ વેસ્ટ' નામનું સ્મરણીય પુસ્તક લખ્યું. પશ્ચિમની અવનતિ એ આડકતરી રીતે ઉદ્બોધનકાળની નિષ્ફળતા પ્રત્યેનો ઉપાલમ્ભ પણ બની રહી. ઉદ્બોધનકાળમાં આવેલી જાગૃતિએ પ્રજાને વહેમો અને અન્ધશ્રદ્ધામાંથી મુક્ત કરી એ ખરું, પણ સાથે સાથે સમાજને સુદૃઢ અને વ્યક્તિના જીવનને સાર્થ બનાવતી ધાર્મિક અને રાજનૈતિક વિચારણાઓને લુપ્ત કરી નાંખી. મનુષ્યને પ્રકૃતિની જોહુકમીમાંથી મુક્ત કરીને વૈજ્ઞાનિક ટેક્નોલોજીએ માનવી માટે બન્ધનની નવી બેડી પણ ઘડી. આ બન્ધન તે પ્રાપ્તિને માટેની ઉગ્ર લાલસાનું, આધ્યાત્મિક અને રસકીય ધોરણોના હીનીકરણનું, અને બધું જ ગુણવત્તાની દૃષ્ટિએ નહીં પણ સંખ્યાબળની દૃષ્ટિએ જોવાના વલણનું. આ ઉદ્બોધનકાળ બુદ્ધિવાદના ઉદયના પર્યાયરૂપ બની રહ્યો હતો. આથી બુદ્ધિની ટીકા કે તર્કની અપ્રતિષ્ઠા આપોઆપ જાણે પશુસ્તુતિ બની ગઈ. બુદ્ધિ એ જાણે એક અવિધેયાત્મક તત્ત્વ હોય એવું લેખાવા લાગ્યું. ગાણિતિક ભૌતિક વિજ્ઞાનની ઉપપત્તિઓમાંથી બુદ્ધિની જે વિભાવના ઉત્ક્રાન્ત થઈ તેનાં પરિણામોમાંથી તો આ ઉદ્બોધનયુગના સમર્થકો પણ બચી શક્યા નહીં. માર્ક્સવાદ, પોઝિટિવિઝમ અને બિહેવયરિઝમ એનાં જ પરિણામો હતાં. પરિસ્થિતિની વિલક્ષણતા તો એ કે બુદ્ધિવાદના સમર્થક અને વિરોધી બંનેએ બુદ્ધિને બુદ્ધિનિરપેક્ષ બળોના સાધન લેખે સ્વીકારી લીધી. એ આપણા અસ્તિત્વની અખણ્ડતાનું જાણે અવરોધક બળ બની રહી. બન્નેએ બુદ્ધિનિરપેક્ષ અથવા પ્રાગ્-બુદ્ધિ એવી માનવજીવનની સાર્થકતા પણ સ્વીકારી.

નવ-ઉદ્બોધનવાદીઓ જીવનની સાર્થકતા વિશે જે કહે તેને બુદ્ધિહીન કહીને ક્યાં તો દબાવી દેવામાં આવ્યું અથવા એને પ્રાગ્-બુદ્ધિ એવું ઉચ્ચારણ ગણીને બિરદાવવામાં આવ્યું, પણ એમ કરવાથી તો ઉચ્ચારણને બૌદ્ધિક અર્થ કે મહત્ત્વ અર્પવાની સમ્ભવિતતાને જ જાણે સાવ નકારી કાઢવામાં આવી. એ વિશે કશું બોલવું જ નહીં એવો ફતવો બુદ્ધિવાદીઓએ બહાર પાડી દીધો. બૌદ્ધિક ઉચ્ચારણો ગાણીતિક કે અંશતઃ ગાણીતિક

હોય એવા વિષયો પૂરતા જ મર્યાદિત રાખવાં. પ્રાગ્-બુદ્ધિવાદીઓએ વર્ણનાત્મક વૈજ્ઞાનિક કે ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષમૂલક પોઝિટિવિઝમના ક્ષેત્રમાં વન્ધ્ય પ્રયોગો કરી જોયા. એમાં એમણે ગાણિતિક ભાષાની શુદ્ધતાને આધ્યાત્મિક તત્ત્વને બિરદાવનારી ભાષા જોડે સાંકળવાનો પ્રયત્ન કર્યો. એમાં મળેલી નિષ્ફળતાનો સ્વીકાર થયો. જૂની રીતિઓનો પરિહાર કરીને નવી વિચારણાને પ્રતિષ્ઠિત કરવાને એઓ મથ્યા. એમાં ભાષાનો અર્થ ભાષામાંથી નહીં પણ ભાષાના નિઃશબ્દ એવા ઉદ્ગમસ્રોતની આગળ ઉપસ્થિત રહેવાથી કે એની સાથે તદ્રૂપ થવાથી ઉત્ક્રાન્ત થાય એવું મનાવા લાગ્યું. ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષમૂલક દર્શન ટકી રહ્યું છે તે એવા વૈજ્ઞાનિક કે અંશતઃ ગાણિતિક એવા સારતત્ત્વનાં વર્ણન કરવાની શક્તિને કારણે નહીં, પણ ઇતિહાસના ક્રમબદ્ધ એવા જીવનજગતનો આવિષ્કાર કર્યે જવાની પ્રવૃત્તિને કારણે હવે જે સમસ્યા છે તે જીવન-જગતની અવસ્તુનિષ્ઠ (એબ્સ્ટ્રેક્ટ) સંરચના અને ગેલિલિયોએ સ્થાપેલા વિજ્ઞાને ઉપજાવેલી પરિભાષામાં થતું એનું વર્ણન તથા જીવન-જગતની ઐતિહાસિક સામગ્રી – આ ત્રણેને જોડનારી કડીના અભાવની.

દાર્શનિક સંજ્ઞાઓની અટપટી જાળને ભેદીને જોઈએ તો આની પાછળ નિઃશબ્દતાની સ્થિતિને પુનઃપ્રાપ્ત કરવાની ઝંખના રહેલી છે. ગમે તે દર્શનનું નામ દઈને ઘોંઘાટ કરો તોય વાણી બુદ્ધિસંગત છે અને હોવી જોઈએ, એને નકારી શકાશે નહીં. વાણી પોતાને વિશે બુદ્ધિમત્તાપૂર્વક બોલી ન શકે તે કબૂલ, એ સંગતિના મહત્ત્વ વિશે કે પ્રમાણભૂતતાના મહત્ત્વ વિશે ન બોલી શકે તેય કબૂલ, પણ તેથી તો મનુષ્યની આત્મસંરક્ષણની જન્મજાત વૃત્તિ (પછી તમે વૈજ્ઞાનિક વિકાસ વિશેની શ્રદ્ધા કહો કે બીજું ગમે તે કહો) એને નિગૂઢતમ નિઃશબ્દતા તરફ જ ખેંચી જાય છે. વાણી જેને વર્ણવે છે તેને ઇજા પહોંચાડે છે, તેને અવિકલ રહેવા દેતી નથી, તેનો નાશ સુધ્ધાં કરે છે, એ સૂક્ષ્મને સ્થૂળ બનાવી દઈને બીજાથી વેગળું પાડી દે છે. જ્યારે નિઃશબ્દતા તો આપણી રુધિરગત સમજ છે, શરીરની સાહજિક સૂઝ છે, હૃદયને અભિમત એવું તે વાજબીપણું છે. એ તો ઘા રુઝાવે છે. મનોવિશ્લેષણ કરીને માનસિક ઉપચાર કરનાર દર્દી પાસે એવી ભાષા બોલાવડાવે છે. એ કાંઈ બુદ્ધિને વશ વર્તીને સભાનપણે બોલતો નથી હોતો. તર્કસંગત ભાષા તે ભાષાના ગાણીતિક બંધારણ વિશેની ભાષા છે. તર્કોત્તર (મેટાલોજિકલ) ભાષા તે ભાષા બોલવાની રીતિના નિયમોને વર્ણવતી ભાષા છે. ભાષામાં રહેલું તત્ત્વ શું છે? એ ઇતિહાસનો અન્તહીન ગણગણાટ જ નથી? જીવતત્ત્વ વિશેની ભાષાને માટે પણ આમ જ કહી શકાય. એનો હેતુ જીવન વિશે બોલવું તે નથી પણ જીવનનું પ્રત્યક્ષીકરણ છે. ભાષા જીવને જ ઉપજાવેલી વસ્તુ છે. એ વસ્તુઓ વચ્ચેની વિશૃંખલ બહુલતા સાથે અનુસ્યૂત થઈને રહેલી છે. આથી એ આપણને 'બિઇંગ'થી છૂટા જ પાડે છે. આથી જ તો ભાષાકીય પૃથક્કરણ કરનારાઓ મરણિયા બની વાચાળ થતા જોવામાં આવે છે. ભાષા બધું નોખું પાડી બતાવે છે. અવસ્તુક એવા જીવનની અખણ્ડતા, સુસંગતિ, એકતા તથા અતિક્રમણશીલતા તો કેવળ નિઃશબ્દતા. ભાષાની સાર્થકતાનો ઉદ્ગમસ્રોત હોય તો ભાષા નિઃશબ્દ બનીને જ પોતાની સાર્થકતા પ્રકટ કરી શકે છે, એટલે કે એ પોતાના મહત્ત્વની વાત કરી ન શકે, પણ એ અવિધેયાત્મક રીતે, નિઃશબ્દતામાં સરી જઈને, પ્રત્યક્ષ કરાવી શકે. આપણા કવિએ ભાષા વિશે આ રીતે કશું વિચાર્યુંરૂ છે? હજી કવિતાને અપેક્ષિત છે તેટલી માત્રાની ભાષા સાથેની ઘનિષ્ઠતા – જે આપણને નિઃશબ્દતા તરફની દિશા ચીંધે – આપણે કેળવી નથી.

'એબ્સર્ડ' શબ્દ આપણા વાતાવરણમાં બહુ પડઘાતો રહ્યો. કેટલીક વાર અત્યન્ત સ્થૂળ પ્રકારની તર્કવિરોધી વિસંગતિનો જ એ પયાર્ય બની રહ્યો. આ સંજ્ઞા પરત્વે પણ, કશી દાર્શનિક ભૂમિકાને અભાવે, આપણે બૌદ્ધિક સ્તર પર કશી ચર્ચા કરી નહીં. 'એબ્સર્ડ' દ્વારા ફરીથી આપણા સુપરિચિત નૈતિક અભિગ્રહોનું લાલનપાલન કરવાની પ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ ગઈ. આમ 'એબ્સર્ડ'માંથી આપણે રૂપકગ્રન્થિમાં આરામથી સરી પડ્યા.
આ જગતમાં જે કંઈ વિરોધાભાસી છે તેમાં અસ્તિત્વવાદી દાર્શનિકોને ઝાઝો રસ પડતો રહ્યો. એઓ પોતાની દાર્શનિક વિચારણાને સ્ફુટ કરતી મહત્ત્વની સંજ્ઞાઓના વિનિયોગ પરત્વે પણ આવા વિરોધાભાસો ઊભા કરતા રહ્યા છે. 'હતાશા' સંજ્ઞા સાથે કેટલી બધી આશા સંકળાયેલી રહી છે તે આપણે ક્યાં નથી જાણતા? આથી તો આપણે કહેવા પ્રેરાઈએ છીએ કે આપણી એકમાત્ર આશા આશાને ખોઈ બેસવાની છે! 'અર્થહીનતા'ની ચર્ચા ભારે અર્થપૂર્ણ રીતે થતી આપણે નથી જોઈ? 'અર્થહીનતા' સંજ્ઞા જાણે એક આખા માનવીય અર્થપૂર્ણતાના વિશ્વનો પરિચય કરાવનારી બની રહે છે.

'એબ્સર્ડ'નું પણ કંઈક એવું જ છે. જે સંજ્ઞા સર્વ બૌદ્ધિક વિચારણાની ઇતિને સૂચવે છે તે વાસ્તવમાં તો દાર્શનિક વિચારણાના એક નવા અભિગમનો પ્રારમ્ભ કરનાર બની રહે છે. આ ઘટના જ 'એબ્સર્ડ' નથી? કોઈને એમ લાગવા સમ્ભવ છે કે આ સંજ્ઞાના વિનિયોગ પરત્વે કશીક ભૂલ થઈ રહી છે. એ સાચું હોય તો એ ભૂલ શી છે તે જાણ્યા વગર આપણને કરાર ન વળે. ક્યિર્કેગાર્દે બહુ પહેલાં આ સંજ્ઞાનો ઉપયોગ કરેલો. પણ એને મન એનો જે સંકેત હતો તે આજે આપણને અભિપ્રેત છે ખરો? એની પછી એક સદી બાદ ફ્રેન્ચ દાર્શનિકોએ એ સંજ્ઞા ફરીથી પ્રયોજી. આન્દ્રે માલરોની શરૂઆતની નવલકથામાં અમુક માનવીય સન્દર્ભને વર્ણવતાં આ સંજ્ઞા પ્રયોજાયેલી છે. આ બધા જ પ્રયોગોમાં કશુંક સામાન્ય હશે જ એમ માનીને એ શોધવાનો પ્રયત્ન આપણે કરવા માગતા નથી. સંજ્ઞા એકની એક રહે, પણ એનો સંકેત સાવ ધરમૂળથી બદલાઈ જાય એવું દાર્શનિક વિચારણાના ઇતિહાસમાં ક્યાં નથી બન્યું? નર્યા વિરોધાભાસવાળી કોઈ પરિસ્થિતિ જો કોઈ વ્યક્તિને એક બૌદ્ધિક અને નૈતિક વાસ્તવિકતા લેખે સ્વીકારવાનું કહેવામાં આવે તો તે ક્યિર્કેગાર્દને મતે 'એબ્સર્ડ' કહેવાય. માનવીમાં આન્તરિક પરિવર્તન વ્યક્તિગત રીતે થાય એમાં એને રસ હતો. આથી માનવી સમક્ષ એણે આવા ઉગ્ર પ્રકારના વિરોધાભાસને રજૂ કર્યો. એના સ્વીકારથી વ્યક્તિમાં આમૂલ પરિવર્તન આવી જશે એવી એની ધારણા હતી.

આપણા સમયમાં એ સંજ્ઞાનો આ જ અર્થ સ્વીકારાયો નથી. 'એબ્સર્ડ' તે પરિવર્તનને માટેના આહ્વાનનો પ્રતિભાવ નથી. એ તો એક સમસ્યા છે જેને બૌદ્ધિક પુરુષાર્થ કરીને ઉકેલવાની છે, ક્યિર્કેગાર્દ 'એબ્સર્ડ'ની શોધમાં નીકળ્યો હતો. સમકાલીન દાર્શનિકો એને શોધતા નથી, અનિચ્છાએ એનો મુકાબલો કરવામાં તેઓ ફસાઈ પડ્યા. 'એબ્સર્ડ'નો અંગીકાર કરવો તે, વર્તમાન દૃષ્ટિબિન્દુએ જોતાં, ઉન્માદને નિમન્ત્રણ આપવા જેવું છે. આપણે એમ માનીએ છીએ કે એ એક પ્રાપ્ત એવી પરિસ્થિતિ છે. એને આપણે પૂરી નિર્ભ્રાન્તિ અને વિશદતાથી ઓળખી લેવાની છે અને સ્વાસ્થ્ય તથા શાણપણ જાળવી રાખવા માટે એની સામે ઝઝૂમવાનું છે.

અસ્તિત્વવાદી ફિલસૂફીમાં વપરાતી સંજ્ઞાઓથી સાવ નોખી એવી આ એક સંજ્ઞા છે એવું માની લેવાની જરૂર નથી. નિત્શે જેને 'પેથોઝ ઓવ્ ડિસ્ટન્સ' કહે છે, સાર્ત્ર જેને 'નોશિયા' કહે છે, કેમ્યૂ જેને 'રિવોલ્ટ' કહે છે, હાઇડેગર જેને 'ડ્રેડ' કહે છે અને અખબારી આલમમાં પણ જે શબ્દ સ્વીકારાઈ ચૂક્યો છે તે 'અર્થહીનતા' – આ બધી જ ઉપયોગી સંજ્ઞા 'એબ્સર્ડ'ના જેટલી જ ઉપયોગી નીવડેલી છે. આથી સંજ્ઞા પરત્વે પિષ્ટપેષણ કરવાને બદલે એ જે પરિસ્થિતિને ચીંધે છે તેમાં રસ લેવો એ જ મહત્ત્વનું છે.

આપણને ઘેરી વળીને જે જગત રહેલું છે તેની સાથેની આપણી પૃથક્તાની એક નિઃશેષ પરિસ્થિતિનો અનુભવ તે આ 'એબ્સર્ડ', એનો અર્થ એ નથી કે આપણે આપણા પરિવેશથી વેગળાપણું, વિખૂટાપણું કે મનમેળનો અભાવ અનુભવીએ છીએ. આ વિખૂટાપણાનો નહીં પણ ભિન્નતાનો અનુભવ છે. એને વિશે દાર્શનિક રીતે કે નૈતિક દૃષ્ટિએ આપણે મીમાંસા કરી શકીએ. વ્યક્તિના પોતાના અસ્તિત્વનું બંધારણ અને એની આવશ્યકતાઓ એના વાસ્તવિક પરિવેશના બંધારણની સમપરિમાણ નથી એવો એને અનુભવ થાય છે. હાઇડેગર અને સાર્ત્રને આ ભેદમાં રસ છે. પણ કેમ્યૂને એની નૈતિક ઉપપત્તિઓમાં રસ છે. યેસ્પર્સ અને માર્સેલ જગત અને વ્યક્તિ વચ્ચેના આ ભેદને આધ્યાત્મિક દૃષ્ટિબિન્દુથી જુએ છે. આમ બધાંને જુદો જુદો રસ પડે છે. તેનાં સ્તર ભિન્ન ભિન્ન છે, પણ મૂળ પરિસ્થિતિ અને એના બંધારણમાં ફેર પડતો નથી, કારણ કે એ દરેકની બાબતમાં પોતાના અસ્તિત્વની જગતથી અનુભવાતી ભિન્નતાનો મુદ્દો તો રહ્યો જ હોય છે.

આ મુદ્દો જ દાર્શનિક વિચારણાનું પ્રસ્થાનબિન્દુ છે, એને આવા પ્રારમ્ભબિન્દુ તરીકે સ્વીકારનાર સાથે જ આપણા બૌદ્ધિક ઊહાપોહની શક્યતા છે. બીજાઓ આ સંજ્ઞાને ભેદીને એની પાછળ રહેલા મૂળભૂત અનુભવ સુધી જઈ શકશે નહીં.

અસ્તિત્વવાદ વિશે આપણા કહેવાતા બૌદ્ધિકોને એક વિલક્ષણ પ્રકારનું કુતૂહલ રહ્યું છે. કેટલાંક એમાં રહેલી તાર્કિક અસંગતિની હાંસી ઉડાવે છે, કેટલાંક એને શ્રદ્ધા અને મૂલ્યોના ઉચ્છેદક તરીકે ઓળખાવીને આતંક ફેલાવવાની મજા માણે છે. બને છે એવું કે પોતાને અસ્તિત્વવાદના પુરસ્કર્તા ગણાવનારાઓ જ અસ્તિત્વવાદના વિરોધીઓને એમના પર પ્રહાર કરવાની તક ઊભી કરી આપે એવાં વિધાનો કરતા હોય છે. આ 'એબ્સર્ડ'ની કે 'અર્થહીનતા'ની અનુભૂતિ, જે નર્યું અબૌદ્ધિક છે તેની અનુભૂતિ છે એમ કહીને ઓળખાવવાનો પ્રયત્ન આ પ્રકારનો જ છે. એમાં અસ્તિત્વવાદના પાયાના ગૃહીત વિશેની અણસમજ પ્રકટ થાય છે.

જગત 'અર્થહીન' છે એમ કહેવાનો અર્થ એ નથી કે એ બુદ્ધિહીન છે, વાત તો એથી સાવ ઊલટી જ છેઃ આપણા પરિવેશ રૂપે રહેલા જગતમાં આટલી બધી બૌદ્ધિકતા આ પહેલાં ક્યારેય વર્તાઈ નહોતી. આપણા વાસ્તવિક વાતાવરણની બુદ્ધિગમ્યતા સૌ પ્રથમ આપણને એ પરિચિત પરિવેશ સાથેના આપણી બંધારણગત પૃથક્તાને સમજવાની ભૂમિકા રચી આપે છે. આપણા જમાનામાં આપણે જેનું નિરીક્ષણ કરતા રહ્યા છીએ તે જગત આપણી એને વિશેની બુદ્ધિનિર્ભર સમજને કારણે સત્યની નિકટ આવી ગયું છે અને હવે આધ્યાત્મિક કે ધાર્મિક માન્યતાઓની મદદથી જાણવાનું રહ્યું નથી. ભૌતિક વિજ્ઞાન, યન્ત્રવિદ્યા એ જગતને દરેક વ્યક્તિ આગળ પ્રતીતિકારક રીતે પ્રકટ કરે છે.

3

જગતની અર્થહીનતા ઓળખી લીધા છતાં મેર્લો-પોંતિ કહે છે કે અર્થને શરણે ગયા વગર આપણો આરો નથી. ફિલસૂફીની સંજ્ઞાઓનો અમુક એક જ નિશ્ચિત સંકેત હોવો જોઈએ એવું હવે અનિવાર્ય લેખાતું નથી. વિશદતાને નામે આવી અર્થ પરત્વેની એકવાક્યતા હોવી જરૂરી લેખાતી નથી. એરિસ્ટોટલે જ્યારે કહ્યું કે 'Being has many senses' ત્યારે એના મનમાં આવો જ કંઈક ખ્યાલ હશે. 'એબ્સર્ડ'નો પ્રયોગ હવે વસ્તુઓ, વ્યક્તિઓ, કાર્યો, વિચારો, વિધાનો, પરિસ્થિતિઓ પરત્વે કરવામાં આવે છે. આ બધા પ્રયોગોમાં એ સંજ્ઞાનો અર્થ એકનો એક રહે છે ખરો? એવી સંજ્ઞાના રેઢિયાળ ઉપયોગથી આપણે જીવનની કેટલીક મૂળભૂત સમસ્યાઓ વિશે વિચારવાનું, ચતુરાઈપૂર્વક, ટાળતા હોઈએ એવું તો બનતું નથી ને? આ બધા

પ્રશ્નો ઉપસ્થિત થાય છે એનું કારણ એ છે કે કેટલાંક આ સંજ્ઞાને આધુનિક માનવસન્દર્ભને સમજવા માટે ચાવીરૂપ ગણે છે, તો બીજી બાજુથી કેટલાંક એને માત્ર ચસકેલ મગજે ઉપજાવી કાઢેલી વાત ગણે છે, ડેનિશ ફિલસૂફ ક્યિર્કેગાર્દે આ સંજ્ઞા સોએક વર્ષ પહેલાં વાપરેલી; પણ ત્યાર પછી એ સંજ્ઞાના સંકેતો બદલાતા રહ્યા છે. ક્યિર્કેગાર્દને માટે તો એ એક વ્યક્તિનો પ્રશ્ન હતો. વ્યક્તિને વિરોધાભાસ કે અસંગતિભરી પરિસ્થિતિનો સ્વીકાર કરવાનો રહે અને એમ કરીને એ વાસ્તવિકતાનાં બૌદ્ધિક અને નૈતિક પાસાંને સ્વીકારવા તત્પર બને. આ જાતનું વ્યક્તિગત રૂપાન્તર એને ઉદ્દિષ્ટ હતું. આજે વીસમી સદીમાં વ્યક્તિના આવા રૂપાન્તરને સિદ્ધ કરવા માટેના ઉદ્દીપન કે ઉદ્‌બોધન રૂપે આ સંજ્ઞા ભાગ્યે જ વપરાય છે. આ પરિસ્થિતિ સમસ્ત માનવનિયતિ સાથે સંકળાયેલી છે અને તેથી બધાએ જ એ સમસ્યા સામે ઝૂઝીને એનો ઉકેલ શોધવાનો છે. ક્યિર્કેગાર્દને ‘એબ્સર્ડ’ની શોધમાં નીકળવું પડ્યું. આજના ફિલસૂફને તો ગમે કે ન ગમે તોય એનો સામનો કરવાનો રહે જ છે. આજે તો આપણે માનવસન્દર્ભમાં રહેલી અસંગતિ વિશેની વિશદ અભિજ્ઞતા કેળવીએ તો જ માનસિક સ્વાસ્થ્ય અને બૌદ્ધિક સમતુલા જાળવી રાખી શકીએ.ધર્મ જે સત્ય આપવાનો દાવો કરે છે તેને શ્રદ્ધાથી સ્વીકારવાનું રહે છે. એનાં જુદાં જુદાં અર્થઘટનો, એમાંથી ઉદ્‌ભવતા સમ્પ્રદાયો, એ બધાંનો પોતાના મતના સ્વીકારને માટેનો ઝનૂની હઠાગ્રહ – આ બધાંમાંથી પસાર થઈ ચૂક્યા પછીથી વિજ્ઞાનનું વર્ચસ્ વધતું અનુભવ્યું. વિજ્ઞાને એ સત્યને પ્રમાણભૂત રીતે સ્થાપી આપવાનો પડકાર ઝીલ્યો. પણ એની પદ્ધતિ પૃથક્કરણની હતી. એણે વિશ્વને ઓળખાવ્યું ખરું પણ તે ખણ્ડ ખણ્ડ રૂપે. એમાંથી સુગ્રથિત અખિલાઈનો અનુભવ કરાવવાનું એનાથી બની શક્યું નહીં. ફિલસૂફી જો વિજ્ઞાનના આ સત્યને સ્વીકારે તો આ ખણ્ડ ખણ્ડને એ સૂત્રે ગૂંથવા માટે આ બધાંથી પર, એને અતિક્રમીને રહેનારા, કશાક, તત્ત્વની કલ્પના કરવાની રહે. પણ એ તો એક આશ્વાસન માત્ર બની રહે.
આમ જગતને સમજાવી દેવાનો પ્રયત્ન જ અધૂરો અને શંકાસ્પદ લાગવા માંડ્યો. જો બધાંને અતિક્રમીને રહેલા પરમ તત્ત્વને સારું માનો તો એના અસ્તિત્વને જ સત્યરૂપ ગણવાનું રહે. આથી સાચું અને પ્રાતિભાસિક એવા ભેદ ઊભા થાય. જડ જગત અને ચૈતન્ય તત્ત્વ વચ્ચેની ભિન્નતા ઊપસી આવે. મન અથવા ચિત્ત જાણે શરીરમાં અમુક સ્થાને રહ્યું હોય અને જગત આપણી બહાર રહેલી ભિન્ન વસ્તુ હોય એમ માનીને એ બન્ને વચ્ચેના સમ્બન્ધની, જગતની વાસ્તવિકતા વિશેની, આભાસ અને સત્ય વિશેની ઘણી નિરર્થક વિતણ્ડાઓ અત્યાર સુધી ચાલ્યા કરતી હતી. હવે જે દેખાય છે તે સત્ય છે કે આભાસ છે તે પ્રશ્ન અપ્રસ્તુત છે. હવે જેને આપણે ચેતના કે subjectivity કહીએ છીએ તે પદાર્થ પ્રત્યેની અભિમુખતા માત્ર છે અથવા mode of existence of an object છે. વળી આ પદાર્થ અજસ્ર અને અખૂટ છે, inexhaustible છે. આપણી બહારનું nonhuman universe અને આપણી ચેતના આમ mutually exclusive છે, છતાં અવિચ્છેદ્ય છે. આ આપણી સમસ્યા છે. આમાં ‘એબ્સર્ડ’નાં મૂળ રહેલાં છે. એ જેને ચીંધે છે તે પરિસ્થિતિ પ્રત્યે આપણે અભિમુખ થવાનું છે તો જ જે સમસ્યા ગૂંચવાઈ ગઈ છે તેને કંઈક અંશે સ્પષ્ટ કરવાનું શક્ય બનશે. આપણાથી સાવ નિલિર્પ્ત અને ઉદાસીન એવા જગત વચ્ચેની આપણી ઉપસ્થિતિ વિશે આપણે કશા પૂર્વગ્રહ કે અનુચિત અભિનિવેશ વિના વિચારવાનું રહેશે. આથી એમ કહેવું અભિપ્રેત નથી કે આપણને આપણા પરિવેશ સાથેના આપણા વેગળાપણાનો, વિશ્લિષ્ટતાનો અનુભવ થાય છે. આમ કહેવું તે ખોટું છે કારણ કે આપણામાંના કોઈ વાસ્તવિકતાથી છેદાઈ ગયા છીએ એવું નથી. આપણે આપણી વિચ્છિન્નતાની વાત કરતા નથી; અસ્તિત્વમૂલક એક પાયાની પરિસ્થિતિની વાત કરી રહ્યા છીએ. આપણને એવો અનુભવ થાય છે કે આપણા અનુભવનાં બંધારણ અને જરૂરિયાત તે આપણા વાસ્તવિક પરિવેશના બંધારણ સાથે બંધબેસતાં નથી, સમપ્રમાણ નથી. આમાં ‘એબ્સર્ડ’નાં મૂળ રહેલાં છે. કૅમ્યૂને આ સમસ્યાના નૈતિક પાસામાં રસ છે જ્યારે સાર્ત્ર અને હાઇડેગર એને અસ્તિત્વની ભૂમિકા પર રહીને જુએ છે. આમ સહુ ભિન્નભિન્ન સ્તર પરથી આ સમસ્યાને જુએ છે. જુદા જુદા ચિન્તકોમાં આમ સ્તરભેદ દેખાય છે; પણ મૂળભૂત

પરિસ્થિતિ પરત્વે કશો ભેદ નથી, કારણ કે એ દરેકમાં પાયાની વાત તો એક જ છે: વ્યક્તિનો અસ્તિત્વના કેન્દ્રરૂપ બનવાનો અનુભવ અને એનું બંધારણ તે એના પરિવેશ રૂપે રહેલા જગતના બંધારણથી જુદાં છે. આ ભેદનો અનુભવ તે દાર્શનિક વિચારણાનું પ્રારમ્ભિક બિન્દુ છે. જે આ ભેદને સ્વીકારે છે તેની વચ્ચેનો દાર્શનિક વિનિમય પરિણામકારી નીવડે છે. પણ આ સિવાયના જેઓ અસ્તિત્વવાદી દર્શનની સંજ્ઞાઓથી આકર્ષાઈને એમાં ઊમિર્જન્ય ઉદ્રેકોનું આરોપણ કરે છે તેઓ જ અસ્તિત્વવાદ વિશેની ગેરસમજ ઊભી કરીને એના ટીકાકારોને ઉશ્કેરવાનું કામ કરતા હોય છે. ‘એબ્સર્ડ’નો અનુભવ irreducibly irrational છે એમ માનવું તે પાયાની ભૂલ છે. એમાં અસ્તિત્વવાદી વિચારસણીના મૂળભૂત ખ્યાલ વિશેની ગેરસમજ તો છે જ.

જગત અર્થહીન છે એમ જ્યારે કહેવામાં આવે છે ત્યારે એ irrational છે એવું સૂચવવામાં નથી આવતું, એથી ઊલટું આ વીસમી સદીના અન્તિમ ચરણમાં આપણે એ દર્શાવતા હોઈએ છીએ કે આપણી આજુબાજુના પરિવેશ રૂપ જગતમાં આટલી ચૈાૅહચનૈાઅનો અનુભવ ક્યારેય થયો નહોતો. આપણા વાસ્તવિક પરિવેશની rationality પહેલી જ વાર આપણી વૈજ્ઞાનિક અને ટેક્નોલોજિકલ સંસ્કૃતિને સમજવા માટેની ભૂમિકા બની રહે છે. આપણે પહેલી જ વાર માનવજાતિના ઈતિહાસમાં, આજુબાજુના જગત સાથેના structural differenceને તીવ્રપણે અનુભવીએ છીએ.

આપણી આજુબાજુનું, નિરીક્ષણના વિષયરૂપ, જગત આપણે બુદ્ધિમત્તાની સીમામાં ખેંચી લાવવા માટે મથ્યા છીએ. આ કોઈ આધ્યાત્મિક કે ધામિર્ક પુરુષાર્થ નથી પણ રોજ-બ-રોજની એક વ્યક્તિના અનુભવની ઘટના છે. અસ્તિત્વવાદ આપણા વાસ્તવિક પરિવેશના rational structuralને સ્પષ્ટ રીતે બતાવે છે, પણ સાથે એ પણ દર્શાવે છે કે એ structure વ્યક્તિ પોતાના અસ્તિત્વમાં જે structureને અનુભવે છે તેનાથી સાવ જુદું છે. જો આ ભેદની મને પ્રતીતિ થતી હોય, જો બહારનું વિશ્વ આ રીતે સાવ વેગળું જ રહી જતું હોય, તો મને પ્રશ્ન થાય કે હું જે કાંઈ કર્યે જાઉં છું તે હું શા માટે કરું છું? જો એ અર્થહીન હોય તો હું એ શા માટે કર્યે જાઉં છું? પોતાના જીવનનું જે structure છે તેની સાથેના આ બાહ્ય પરિવેશના rational structureનો સમ્બન્ધ તે અસ્તિત્વવાદી વિચારણાનું કેન્દ્રબિન્દુ છે. અનુભવની વાસ્તવિકતા પાયાની વસ્તુ બની રહે છે. એને વિશે પ્રામાણિકપણે વિચારવું તે ચિન્તકની ફરજ બની રહે છે; પછી એને માટે બીજો કશો વિકલ્પ રહેતો નથી. જે આ ભૂમિકાને સ્વીકારતા નથી તેની સાથે મતભેદ તો રહેવાનો જ. અનુભવની આ પ્રાથમિક ભૂમિકા આપણા જમાનામાં વધુ ને વધુ સ્વીકારાતી આવે છે. જેમને આ જાતનો અનુભવ નથી થઈ શકતો તેઓ વિધિનિષેધોમાંથી મુક્તિ અપાવનારાં કેફી દ્રવ્યોનો આશ્રય લઈને પણ એ અનુભવ લેવા ઇચ્છે છે. આમ ‘એબ્સર્ડ’નો અનુભવ તે કશીક અસાધારણ કે સમાજના અમુક વિદગ્ધ સંભ્રાન્ત વર્ગનો જ ઇજારો હોય એવી વસ્તુ નથી. એ એક સર્વસાધારણ અને સ્વાભાવિક એવો આપણા જમાનાના technological organization પ્રત્યેનો પ્રતિભાવ છે.

માનવીની એક વ્યક્તિ તરીકેની આવશ્યકતા અને એના બંધારણ સાથે સુસંગત નહીં એવા એના વાસ્તવિક પરિવેશ વચ્ચે અનુભવાતી નિરાશાને વર્ણવતી સંજ્ઞાઓ કંઈક negative સ્વરૂપની લાગવા સમ્ભવ છે. પણ ફિલસૂફીનું કામ પ્રારમ્ભના તબક્કાના આ negative

experienceમાં જ સીમિત થઈને રહેવાનું નથી; એ દઢતાપૂર્વક એના positive સૂચિતાર્થોની શોધ ચલાવે છે. ‘એબ્સર્ડ’ના અનુભવનાં બે પાસાં છે: આપણે જે જગત વચ્ચે વસીએ છીએ તેને વિશેની નિરાશાના અનુભવ સાથે માનવઅસ્તિત્વના વિશિષ્ટ બંધારણ અને જરૂરિયાતો વિશેની સમજ પણ જરૂરી છે.

આમ છતાં 'એબ્સર્ડ' આ જમાનાની ફિલસૂફીની સૌથી વિવાદાસ્પદ સંજ્ઞા બની રહી છે. આથી 'એબ્સર્ડ'ની વાત કોઈ પાગલની કલ્પનાનું પરિણામ છે એમ કહીને એને વખોડી કાઢવાને બદલે એને સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ તે જ ઉચિત છે. આપણે ત્યાં જ્યારે જ્યારે આ સંજ્ઞા વપરાય છે ત્યારે એનાથી શું ઉદ્દિષ્ટ છે તેની સ્પષ્ટતા કરવામાં આવી નથી હોતી. આલોચનાત્મક લેખોમાં તાકિર્ક શિથિલતા જોવામાં આવે છે. સુચિન્તિત મતને બદલે clicheના ઉપયોગમાં રાચવાનું વલણ જોવામાં આવે છે.

આપણે ત્યાં જ આવી પરિસ્થિતિ છે એવું નથી, પશ્ચિમમાં પણ એવું જ છે. આથી જ તો જાણીતા નાટ્યવિવેચક અને અનુવાદક મર્ડેકાઈ ગોરેબિકે આવા 'absurd absurdist'ની ઠેકડી ઉડાવી છે. 'એબ્સર્ડ' તરીકે ઓળખાવાતાં ઘણાં નાટકોમાં નાટ્યરૂપની શિસ્ત હોતી નથી; એમાં માનવીય અભિલાષાઓને નકારી કાઢવામાં આવી હોય છે. ઘણાં એમ માને છે કે બીજા વિશ્વયુદ્ધમાં સૌ પ્રથમ હારીને હિટલરને શરણે જનાર ફ્રેન્ચ લોકોની જે મનોદશા હતી તેનું આજે આપણે અનુકરણ કરવાની શી જરૂર છે? જ્ઞાન સમ્ભવિત છે એ હકીકતને જ નકારી કાઢવી અને કોઈ પણ લક્ષ્ય સિદ્ધ કરવાનો પુરુષાર્થ જ નકામો છે એ પ્રકારના nihilismના પ્રસારની જવાબદારીમાંથી ફિલસૂફો પણ છટકી જઈ શકે તેમ નથી.

આ સંજ્ઞાનું મહત્ત્વ સાહિત્યના ક્ષેત્ર પૂરતું જ મર્યાદિત નથી. આજની યુવાનપેઢીમાં જે નિલિર્પ્તતા કે વેગળાપણું દેખાય છે તે સમજાવવા માટે સમાજના ચિન્તકો પણ આ વિભાવનાનો વિનિયોગ કરતા હોય છે. ધર્મના ક્ષેત્રમાં પણ 'એબ્સર્ડ'નો વિલક્ષણ રીતે મહિમા સ્થપાયો છે. એમ કરવામાં ક્યિર્કેગાર્દ, યેસ્પર્સર્, માર્સેલ જેવા અસ્તિત્વવાદી ચિન્તકોનો ફાળો ઘણો છે.

'એબ્સર્ડ'ને માટે બૌદ્ધિક વાતાવરણમાં વિરોધ ઘણો હોય અને સહાનુભૂતિ ઓછી હોય તોય એને એક મહત્ત્વની વિભાવના લેખે સમજવાનો પ્રયત્ન કરવો જરૂરી છે. આ જગતમાં વસતા માનવી વિશેનું મોટું સત્ય 'એબ્સર્ડ' દ્વારા પ્રકટ થયું છે એટલું જ નહીં, એ માનવીને માટે ઉદ્ધારક નીવડ્યું છે એમ કહીએ કે પછી એ અત્યન્ત હાનિકારક એવો વક્રદૃષ્ટિપૂર્ણ અભિગમ છે; માનવીના વાજબી આશયોનું મનોરુગ્ણ મનોદશામાં કરાયેલું વિકૃતિકરણ છે એમ કહીએ તોય એની તાકિર્ક ભૂમિકા તો રચી આપવાની જ રહેશે.

'એબ્સર્ડ' સંજ્ઞાનો લાક્ષણિક અર્થવિસ્તાર ઘણો થયો છે. આથી વિસ્તરેલી અર્થચ્છાયાઓમાંથી અમુકને રાખીને સ્વીકારવાનું વલણ આપણું હોઈ શકે. 'આ કે તે 'એબ્સર્ડ' છે' એમ કહેતા હોઈએ છીએ ત્યારે કેટલીક વાર આપણે ઘણી સાચી અને મહત્ત્વની વાત કહેતા હોઈએ છીએ તો કેટલીક વાર સાવ ખોટી અને તુચ્છ વાત કહેતા હોઈએ એમ પણ બને. આ પરત્વે વિવેક કેળવવો જરૂરી બની રહે છે.

આ સંજ્ઞાનો થોડો પૂર્વ ઇતિહાસ જોઈએ: ચિચેરોએ absurdusનો ઉપયોગ બસૂરા ધ્વનિઓ માટે કરેલો. એનાથી અણગમો ઉત્પન્ન થાય, એ ધ્વનિઓ કઠોર લાગે. એ શબ્દના પાછલા ભાગ surdusનો અર્થ 'બહેરો' એવો થાય છે. ચમ તે ઉત્કટતાવાચક પૂર્વગ છે. ધીમે ધીમે સંગીતના ક્ષેત્રમાંથી rhetoricsના ક્ષેત્રમાં અને એમાંથી logicના ક્ષેત્રમાં એનો અર્થ વિસ્તર્યો. કોઠાસૂઝને કે ઠરેલ બુદ્ધિને જે ખૂંચે તે એવો 'એબ્સર્ડ'નો સંકેત વિસ્તર્યો. આથી એબ્સર્ડ તે ધ્વનિ નથી, પણ બોલાતી વાત કે કરવામાં આવેલાં કાર્ય છે; એટલું જ નહીં પણ એવું બોલનારા અને કરનારાને પણ 'એબ્સર્ડ' કહેવામાં આવે છે. આવા સંકેતવિસ્તાર પછી એબ્સર્ડને નક્કી કરવાનું ધોરણ વધુ ને વધુ અસ્પષ્ટ બનતું ગયું. ગણિતમાં absurd number આવે છે. આમ 'આ એબ્સર્ડ છે' એ વાક્યમાં 'આ'ને સ્થાને આપણે ગમે તે મૂકી દઈ શકીએ – એ વસ્તુ હોય, વ્યક્તિ હોય, કાર્ય હોય, વિચાર હોય, વિધાન હોય કે પરિસ્થિતિ હોય.

ચિચેરોએ ખ્રિસ્તી ધર્મમાં રહેલા 'એબ્સર્ડ'ને ચીંધી બતાવ્યું છે: કુંવારી કન્યાને પુત્ર થાય, એ ઈશ્વરનો પુત્ર હોય એવું માનવામાં આવે, એ ચમત્કારો કરે, એને શૂળીએ ચઢાવવામાં આવે અને એ ત્રીજે દિવસે વળી ઊભો થાય, નરકમાં ઊતરે, સ્વર્ગમાં આરોહણ કરે અને ઈશ્વરનો જમણો હાથ બનીને રાજ કરે – આ 'એબ્સર્ડ'ની અવધિ નથી? આપણી દેવદેવીઓ વિશેની પુરાણકથાઓમાંથી આવાં અસંખ્ય દૃષ્ટાંતો મળી રહેશે. પણ આનો અર્થ એ કે જીવનનાં જુદાં જુદાં ક્ષેત્રોમાં વિશ્વસનીયતાને માટેનાં આપણાં ધોરણો એકસરખાં હોતાં નથી. જે એક ક્ષેત્રમાં સુબદ્ધ અને વ્યવસ્થિત લાગે તે બીજામાં અતન્ત્ર અને અવ્યવસ્થિત પણ લાગે. પણ પાસ્કલ, ક્યિર્કેગાર્દ, કૅમ્યૂ અને સાર્ત્ર જેવા ચિન્તકોએ આ સંજ્ઞા બુદ્ધિવાદના અતિરેક સામેના વિદ્રોહ માટે પ્રયોજી છે.

તો પ્રશ્ન આ છે: વિચારવ્યવસ્થા એક જ હોવી ઘટે? એમાંથી જ બધું તાકિર્કતાથી તારવી આપવાનું રહે? દોસ્તોએવ્સ્કીએ આવી માન્યતાનો જ વિરોધ કર્યો હતો. 'ભોંયતળિયેનો આદમી'માં એ 'crystal palace'ની સમ્પૂર્ણ ગાણિતિક અને યાન્ત્રિક વ્યવસ્થા સામે વિદ્રોહ કરે છે. એ સાહજિકતા, વિકલ્પોમાંથી પસંદગી કરવાની અબાધિત સ્વતન્ત્રતા, આકસ્મિકતા અને બુદ્ધિને ન ગાંઠતી હકીકતોને એકબીજાની પડછે મૂકીને બતાવે છે. પાસ્કલ પૂછે છે: 'વાસ્તવમાં પ્રકૃતિમાં માનવીનું સ્થાન શું છે? અનન્તને મુકાબલે તો એ કશું જ નથી; એ nothing અને everything વચ્ચેનો સાંધો માત્ર છે.' પાસ્કલને મતે માનવજીવનમાં પાયાનો વિરોધાભાસ છે તે આ જ છે. એ nothing અને everything બનવા ઇચ્છે છે. આમ એબ્સર્ડ તે અમુક માન્યતાઓ, અમુક પરિસ્થિતિઓ પૂરતું જ મર્યાદિત નથી; એ પ્રકૃતિ સાથેના માનવીના સમ્બન્ધની પરિસ્થિતિને લાગુ પડે છે. વ્યવસ્થાઓની શૃંખલાઓ તૂટતી જાય છે અને તેમાંથી એબ્સર્ડ ફણગાઈ ઊઠે છે.

હેગલે એક જ વ્યવસ્થા નીચે બધું લાવી દેવાનો આગ્રહ રાખ્યો; એકમાત્ર પદ્ધતિથી આ સિદ્ધ કરવાનું તાક્યું. ક્યિર્કેગાર્દે આનો વિરોધ કર્યો અને વ્યવસ્થાની તથા પદ્ધતિની અનેકવિધતાની વાત કરી. એ રીતે જોઈએ તો કેવળ બુદ્ધિ પર નિર્ભર રહ્યા વિના જેને સમજી શકાય તે 'એબ્સર્ડ'. જે લોકો આ 'એબ્સર્ડ'ને ઓછું એબ્સર્ડ બનાવવા મથે છે તેમની પ્રત્યે એને ઘૃણા છે. પણ એબ્સર્ડ તે અસમ્ભવ, આકસ્મિક કે અદૃષ્ટનો પર્યાય નથી.

કૅમ્યૂને મતે એબ્સર્ડનો ઉદ્‌ભવ પ્રશ્ન પૂછનાર માનવી અને નિરુત્તર રહેનાર પ્રકૃતિ વચ્ચેના વિરોધમાંથી થાય છે. આમ બન્ને વચ્ચે એક રિક્ત અવકાશ છે; અપેક્ષિત સમ્બન્ધનો અભાવ છે. અનેકવિધ સમ્બન્ધોની શક્યતાઓ કેવી રીતે બુદ્ધિગમ્ય બને છે અને એ સમ્બન્ધો પૈકીના કયા આપણે ઇચ્છીએ છીએ અને આપણે માટે જરૂરી છે તેનો નિર્ણય આપણે શાને આધારે કરીશું? આમ સમ્બન્ધોનો જ છેદ ઉડાવવાની વાત એમાં નથી, પણ આપણે જે વ્યવસ્થા જાણીએ છીએ તે મર્યાદિત છે અને તે એકબીજાનો છેદ ઉડાડતી હોય છે. માનવજાતિને કેટલાક પ્રશ્નોના જવાબ મળ્યા છે. પણ કેટલાકના મળ્યા નથી. એનું શું કારણ? ગેલિલિયો, પાસ્કલ, ન્યૂટન કે કેપ્લરના પ્રશ્નોના જવાબ મળ્યા છે, જગતમાં અનિષ્ટ શા માટે છે, સદાચારી એનો ભોગ કેમ બને છે જેવા પ્રશ્નોના હજી જવાબ ક્યાં મળ્યા છે? આથી જ તો આપણે જો એમ કહીએ કે જગતમાં અસંગતિ છે તો તે વાજબી છે.

આમ આપણે જો તારણ કાઢીએ તો 'એબ્સર્ડ'ની મુખ્ય મુખ્ય અર્થચ્છાયાઓ આટલી છે: અનુભવના એવા અંશો જે મનુષ્યના વ્યક્તિગત કે સામાજિક જીવનની અપેક્ષાઓ સાથે બંધબેસતા નહીં થતા હોય; વિરોધાભાસના માધ્યમથી અર્થપૂર્ણ રીતે વિચારવિનિમય કરવો; તર્ક કેવળ અમૂર્ત જોડે જ વ્યવહાર ચલાવી જાણે છે; એ કદી મૂર્તને પૂરેપૂરું તાગી શકે નહીં; પ્રકૃતિ આપણે માટે વસ્તુલક્ષી દૃષ્ટિએ મૂલ્યો સ્થાપી આપતી નથી, માટે આપણે જ મૂલ્યોની પસંદગી કરવાની રહે તે પરિસ્થિતિ; આકસ્મિકતાના તત્ત્વનો આપણા

જ્ઞાનની પ્રક્રિયામાં અને તત્ત્વવિદ્યામાં સ્વીકાર.

જ્યારે યુદ્ધ શરૂ થાય છે ત્યારે કૅમ્યૂ કહે છે કે લોકો કહે છે કે આ યુદ્ધ કાંઈ ઝાઝું નહીં ચાલે; કારણ કે નિ:શંકપણે યુદ્ધ એક બેહૂદી ઘટના છે. પણ તેથી કાંઈ યુદ્ધ અટકી જતું નથી. બુદ્ધિ ઘટનાઓને પૂરી સમજાવી શકતી નથી કે એને બનતાં અટકાવી પણ શકતી નથી. મરણને આપણે 'એબ્સર્ડ' કહીએ છીએ કારણ કે માનવી એવી રીતે જીવે છે કેમ જાણે એ સદાકાળ જીવ્યે જવાનો જ નહીં હોય! માનવીઓ એવા તો અનિવાર્યતયા પાગલ હોય છે કે પાગલ ન હોવું તે વળી પાગલપણાનો જ બીજો પ્રકાર બની રહે! માનવીની મહત્તા એવી તો સુવિદિત છે કે એનું અભાગિયા હોવું તે પણ એનો પુરાવો બની રહે છે!

પાસ્કલે પ્રશ્ન પૂછ્યો હતો: ફિલસૂફો એકબીજાનો વિરોધ કેમ કરતા હોય છે? એનું કારણ એ છે કે મનુષ્યના સ્વભાવને બે રીતે જોઈ શકાય છે: એક તો એ જે લક્ષ્યને દૃષ્ટિ સમક્ષ રાખે છે તે પ્રમાણે – એ રીતે જોતાં એ મહાન અને અતુલનીય લાગે છે. બીજું એને મોટા સમૂહમાં જોઈએ તો – આપણે જે રીતે ઘોડાનો કે કૂતરાનો સ્વભાવ નક્કી કરતા હોઈએ તે રીતે – માનવી અધમ અને દુષ્ટ લાગશે. આ બે પદ્ધતિઓ માનવીને વિશે આપણને જુદાં જુદાં મૂલ્યાંકનો ઉચ્ચારવા પ્રેરે છે!

આમ એબ્સર્ડમાં તર્કની મર્યાદાનો સ્વીકાર રહેલો છે. અસ્તિત્વમાં હોવું એનો અર્થ જો વ્યક્તિ બનીને, મૂર્ત બનીને જીવવું એવો હોય અને જો logic માત્ર વર્ગ જોડે કે અમૂર્ત જોડે જ કામ પાડવા ટેવાયેલું હોય તો logicનાં ગૃહીતોના આધારે આપણે કશા અસ્તિત્વને પ્રમાણિત કરી શકીએ નહીં. આમ અસ્તિત્વને સ્વીકારવું એટલે જે nonlogical અને nondemonstrated છે તેનો મુકાબલો કરવા બરાબર છે. આ પરિસ્થિતિને 'એબ્સર્ડ' કહી શકાય.

રૂઢ પરમ્પરાગત ફિલસૂફીમાં મૂલ્યોની ચઢતીઊતરતી શ્રેણીની ગોઠવણી જોવામાં આવે છે. હવે એ આખી વાત ખોટી છે એમ કહેવામાં આવે છે. મૂલ્યનો આધાર આપણી પસંદગી પર રહેલો છે; એ કશું પૂર્વનિર્ણીત નથી. જો એમ હોય તો મૂલ્યોને માટે આપણે કશી વસ્તુલક્ષી ભૂમિકા પ્રસ્તુત નહીં કરી શકીએ. જો આ ન સ્વીકારીએ તો આપણે માનવીય સ્વતન્ત્રતાને જ નકારી કાઢવાની રહે. ફિલસૂફીની બધી અમૂર્ત સ્વરૂપની વ્યાખ્યાઓનું કેન્દ્ર અસ્તિત્વ હોય છે તે સાચું, પણ આવાં સર્વસામાન્ય સ્વરૂપનાં universal વિધાનોથી અસ્તિત્વને પૂરેપૂરું સમજાવી દઈ શકાતું નથી અને તેટલે અંશે પૃથક્કરણની પદ્ધતિની સીમાની બહાર એ રહી જાય છે એમ જ કહેવું રહ્યું. આથી આવી વ્યાખ્યાઓને અતિક્રમી જતું કશુંક નહીં સમજાવી શકાયેલું એવું, contingent રહ્યું જ હોય છે. આમ બુદ્ધિનિયોજિત વ્યવસ્થાથી પર એવું કશુંક રહેવાનું જ અને એને જો 'irrational' કહીએ તો ખોટું નથી. અસ્તિત્વ બુદ્ધિ જે કડીઓ જોડી આપી શકે છે તેટલા પૂરતું જ મર્યાદિત નથી; માત્ર બુદ્ધિથી એનો પૂરેપૂરો તાગ કાઢી નહિ શકાય.

આ બધું કહ્યા છતાં એક વસ્તુનો સન્તોષ પ્રકટ કરવાનો રહે છે: 'એબ્સર્ડ'ના અનુભવને વર્ણવતા અહેવાલો 'nonabsurd'નો અનુભવ શું છે તેનો સમાવેશ કરવામાં નિષ્ફળ જાય છે. અમૂર્ત રીતે પણ આ 'nonabsurd' શું છે તેની વાત કરવામાં આવતી નથી. જ્યારે 'absurd' અને 'nonabsurd'ને સમાવિષ્ટ કરી લઈ શકે એવો સમ્પૂર્ણ અહેવાલ આપી શકાશે ત્યારે એમ કહી શકાશે જે ઉપલક નજરે જોતાં 'positive' લાગે છે તે 'negative' છે, ને જે ઉપલક નજરે જોતાં 'negative' લાગે છે તે 'positive' છે.

લોકપ્રિયતાનો લપસણો ઢાળ

કહે છે કે બેકેટની નવલકથા 'મર્ફી' બહાર પડી પછી ચાર વર્ષમાં એની માત્ર પંચાણું નકલ જ ખપી હતી. પણ ત્યાર પછી સોળ વર્ષે બેકેટને નોબેલ પુરસ્કાર પ્રાપ્ત થયો. બેકેટ ખૂબ ઓછું લખે છે, અને હવે તો એમનું લખાણ ક્રમશઃ વધુ ને વધુ દુર્બોધ થતું જાય છે એવી ફરિયાદ થતી રહે છે. બેકેટના પર વાચકથી વિમુખ થતા જવાનો આરોપ મૂકાયો છે કે નહિ તે મારા જાણવામાં નથી. આપણે ત્યાં જો આવું થાય તો લેખક ક્યારનો અજ્ઞાતના અંચળા પાછળ ઢંકાઈ જાય.

થોડાં જ વર્ષ પહેલાં એમણે 'બ્રેથ' નામનું નાટક લખેલું. એમને નોબેલ પુરસ્કાર મળ્યો તે પહેલાં જ ભજવાયેલું. એમાં કોઈ અદાકારોની આવશ્યકતા નહોતી; એ માત્ર પાંત્રીસ સેકંડ જ ચાલે એવું 'નાટક' હતું. એમણે મોટા અક્ષરે છાપેલી નાના કદનાં માત્ર ચૌદ પાનાંની 'લેસનેસ' નામે નવલકથા લખેલી. એમાં માત્ર એક પાત્ર છે. એ ખંડેર વચ્ચે નિશ્ચલ સ્થિતિમાં છે.

આ બધી હકીકત એ પુરવાર કરે છે કે બેકેટમાં મૌલિકતા અસાધારણ પ્રમાણમાં છે. એથી વિશેષ નોંધપાત્ર વસ્તુ એ છે કે જનરુચિને નામે એમણે સર્જનકર્મ પરત્વે કશાં સમાધાન સ્વીકાર્યાં નથી. આને હું ઉચ્ચ કોટિની નીતિમત્તા લેખું છું. ઘણા સર્જકો ખ્યાતિના વધવા સાથે લોકપ્રિયતાના લપસણા ઢાળ પરથી નીચે ને નીચે સરતા જતા દેખાયા છે. બેકેટ વિશે એથી ઊંધું જ બન્યું છે. એઓ વધુ ને વધુ પશ્ચાદ્‌ભૂમિમાં જતા જાય છે. સામાજિક સમારમ્ભોમાં એઓ શરમાળ બનીને મૂગા બેસી રહે છે. લોકનજરે ચઢવું એ જ એમને માટે મોટી યાતના છે. એમની નાની મિત્રમંડળીમાં એમને ફાવે છે. એઓ કદી મુલાકાત આપતા નથી. એમના જીવન વિશેની વિગતો મેળવવાનું પણ મુશ્કેલ બની રહે છે.

એમના પ્રયોગો અળવીતરાપણામાંથી નથી ઉદ્‌ભવતા. એ પ્રયોગોને પૂરી ગમ્ભીરતા અને ધીરજથી સમજવા માટેની અનુકૂળ આબોહવા યુરોપમાં છે. આપણે ત્યાં તો હજી કાવ્યસંગ્રહોનાં ઉદ્‌ઘાટનોનો જમાનો ચાલે છે. સમારમ્ભો માટે નિમિત્ત નહિ હોય તો ઊભું કરવામાં આવે છે. ઘણા સર્જકો 'પબ્લિસિટી'ના ક્ષેત્રમાં જાય તો વધુ નામ કાઢે એવા હોય છે. ઘણા લેખકો 'પબ્લિક રિલેશન ઓફિસર' તરીકે વધુ સારું કામ આપે એવા હોય છે.

હું એ સ્વીકારું છું કે લેખકો અમુક પ્રકારના જ હોવા જોઈએ એવો હઠાગ્રહ રાખવો નહિ જોઈએ. લોકાભિમુખતાને સ્વીકારનારો લેખક ઊતરતી કોટિનો હોય એવી પણ મારી કાચી સમજ નથી. છતાં મને એમ લાગ્યા કરે છે કે કેટલીક ગૌણ આળપંપાળને કારણે આપણો સર્જક હંમેશાં પોતાને જ વધુમાં વધુ અન્યાય કરતો રહ્યો છે. મને સૌથી વધુ દોષ વિવેચકનો લાગે છે. એ લોકપ્રિયતાના આંક તરફ નજર માંડીને વિવેચનકાર્ય કરતો લાગે છે. જે સર્જક વિશે કશી ચર્ચા થતી નહીં હોય ને તે છતાં જો એની સર્જકતા ઉચ્ચ કોટિની હોય તો એને વિશે કશું કહેવાનું સાહસ એ એકદમ કરતો નથી. પ્રમુખ પાંચ જણ સાથે પોતાનો અવાજ મેળવીને એ પોતાને સલામત માનીને નિશ્ચિન્ત રહે છે.

મને લાગે છે કે આવી આબોહવા ઉત્તમ સાહિત્યના સર્જન માટે અનુકૂળ નહિ નીવડે. આપણું સાહિત્ય એનું સમર્થન કરે છે. પછી નવલરામે જેની ફરિયાદ કરેલી તે 'ઘરદીવડા શા ખોટા?' એવું વલણ જ કેળવવાનું રહે છે. સર્જકતા સાથે નિઃસ્પૃહતા પૂરી માત્રામાં નહીં હોય તો જતે દિવસે સર્જકતાને જ વેઠવાનું આવે તે નક્કી. મને એક વાતનું હંમેશાં સખેદ આશ્ચર્ય થાય છે. આપણે ત્યાં જેને લોકપ્રિય કહી શકાય એવા સર્જકોની જ સંખ્યા વધારે છે, છતાં જે આંગળીને વેઢે ગણી શકાય તેટલા સર્જકો સર્જક તરીકેની પોતાની જાત સાથેની વફાદારીને વશ વર્તીને લખે છે તેની સામે, એઓ જાણે સમાજદ્રોહી હોય તેમ, આંગળી ચીંધ્યા કરવામાં આવે છે.

જ્યારે બેકેટને નોબેલ પુરસ્કાર પ્રાપ્ત થવાના સમાચાર આવ્યા ત્યારે અખબાર, ટી.વી.વાળાઓ એમની ભાળ કાઢવા નીકળી પડ્યા. પણ પૅરિસમાં ક્યાંય એમનો પત્તો ખાધો નહિ, 'ધ માર્ન મડ' નામની એમની ઝૂંપડીમાંય એઓ નહોતા. ટ્યુનિસિયાની એક હોટલમાંથી એઓ આખરે મળ્યા ને અખબારનવેશોનું ટોળું એમને ઘેરી વળ્યું. પણ એમનું કશું વળ્યું નહીં. કેટલાય દિવસો સુધી એમણે ત્યાં ધામા નાંખ્યા, પણ એમાંનો કોઈ બેકેટનો વાળ સરખો જોવા પામ્યો નહીં. એઓ પુરસ્કાર સ્વીકારવા સ્ટોકહોમ ગયા નહોતા એ તો જાણીતી વાત છે. પિરાન્દેલોને નોબેલ પુરસ્કાર મળ્યો પછી એમનું એકાન્ત ઝૂંટવાઈ ગયું. રસ્તે જતા હોય, હોટલમાં જમવા બેઠા હોય, બધાં જ ચીંધીચીંધીને એમને બતાવે. આખરે પિરાન્દેલો કહે છે 'મારે ચોરની જેમ નાસતા ફરવું પડ્યું, જ્યાં હું હોઈ જ ન શકું એવા કોઈ રેસ્તોરાંમાં બે કોળિયા ખાઈ લેવાના રહ્યા!'

બેકેટે તો શું નથી કર્યું? એમણે પાત્ર વિનાનાં નાટક લખ્યાં છે, કથાનક કે અલ્પવિરામપૂર્ણવિરામ વિનાની નવલકથા લખી છે. પૃથક્જન ઊભો રહી શકે એવી તસુભર ભોંય એમણે એમની સૃષ્ટિમાં રાખી નથી; ને છતાં આજે જગતભરમાં ખૂબ પ્રખ્યાત એવા સર્જક છે. આ ખ્યાતિ પૂર્વવ્યવસ્થાને કારણે મળેલી ખ્યાતિ નથી. એમનાં નાટકો કરતાં એમનાથી પ્રભાવિત થયેલા હેરોલ્ડ પિન્ટરનાં નાટકો વધુ સારો આવકાર પામે છે, બ્રોડવેનો નીલ સાયમન એક દિવસમાં જેટલું નાટકમાંથી રળે છે તેટલું તો બેકેટ એક વર્ષમાંય પામી શકતા નથી. પણ સમકાલીન નાટકોને રાતોરાત ફેરવી નાખનાર તો બેકેટ જ!

આપણે ત્યાં ઘણા લેખકો જીવનનાં ખાનાં પાડી નાખી એક પછી એક પાસા વિશે લખે છે. આવા લેખકો બધું 'આવરી' લેવાના મતના હોય છે. વાસ્તવિકતાની ઉપલી સપાટી પર રહીને એઓ કામ કરતા હોય છે. એમને ઊંડાણ કરતાં પહોળાઈ વધારે રુચે છે. પણ કવિતાની એક પંક્તિ કોઈ વાર એવું ઊંડાણ સિદ્ધ કરે છે, જે પાંચસો પાનાંની નવલકથા સિદ્ધ કરી શકતી નથી. વાસ્તવિકતાના અમુક પ્રદેશો બાકાત રહી ગયા હોય એવું તો હેમિંગ્વે અને ચેખોવ વિશે પણ કહી શકાશે. પણ એમણે જે એક કૃતિમાં સિદ્ધ કર્યું છે તે આવા 'સર્વગ્રાસી' લેખકોએ એમની બધી જ કૃતિઓમાં પણ કર્યું છે ખરું? બેકેટનાં નાટકોમાં 'વેઇટિંગ ફૉર ગોદો' અને 'એન્ડગેઇમ'નાં નામ ઘણું ખરું દેવામાં આવે છે, પણ એ તો બરફના તરતા પહાડનાં શિખરો માત્ર છે, ઉપર નથી દેખાતી એવી કૃતિઓ આધારસ્તમ્ભરૂપ છે, એ બધું આજે મોટા પ્રમાણમાં વંચાતું હશે એવું હું માની શકતો નથી. એમ તો અસ્તિત્વવાદની ફેશન પૂરજોશમાં પ્રવર્તતી હતી ત્યારેય સાર્ત્રનું 'બિઇંગ એન્ડ નથંગિનેસ' કોણ વાંચતું હતું?

આપણા જમાનામાં કંઈક અંશે આત્મલક્ષી કૃતિઓનો અતિરેક થયેલો જોવામાં આવે છે. આ 'હું'ને જ અનેક પ્રકારના વાઘા સજાવવા, અનેક પાઠો એની પાસે ભજવાવવા એ એક પ્રિય પ્રવૃત્તિ થઈ પડી છે. આમાંથી કંઈક રોગિષ્ઠ અને માંદલી આત્મરતિ બહેકી ઊઠી છે. હવે આ કેન્દ્ર બદલવાની જરૂર વર્તાય છે. હવે કંઈક ઓછી વાચાળ, કલ્પનોના ખડકલા વિનાની, સાદી છતાં ઊંડાણવાળી કૃતિઓની આવશ્યકતા વર્તાય છે.

બેકેટે પોતાના જીવન અને પોતાના સાહિત્યને એકબીજાથી સાવ નોખાં રાખ્યાં છે. રોમેન્ટિકો એવું કરી શકતા નથી. બેકેટની કૃતિમાંના ગુહ્ય નિર્દેશો આખા વિશ્વને સંકેતિત કરતા હોય છે ને છતાં કશું વિક્ષિપ્ત લાગતું નથી. રોમેન્ટિકો ધુમ્મસની જેમ વ્યાપે છે, પણ એથી દૃષ્ટિની ઉજ્જ્વલતા સિદ્ધ થતી નથી. કૃતક રહસ્યોની માયાજાળ જ માત્ર ફેલાય છે.

આપણે ત્યાં ઘણા વિવેચકો ખોદકામ ખાતાના અધિકારીઓ જેવા લાગે છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ના ખંડેરોમાંથી હજી ઘણા બહાર નીકળ્યા જ નથી. રોમેન્ટિકોને ખંડેરની પ્રીતિ ઘણી હોય છે. કોઈ કૃતિ પ્રશિષ્ટ (ક્લાસિક) ગણાવા લાગે એટલે એને વિશેનું ખોદકામ શરૂ થઈ જાય. પછી ભાષ્ય અને તેના પરનાં ભાષ્ય શરૂ થઈ જાય. આમ સમકાલીન સર્જનથી ક્રમશઃ દૂર ને દૂર સરી જવાય. જે કૃતિનું આવું વિવેચન બહુ થાય તે કૃતિ આખરે આ વિવેચનો નીચે જ દટાઈ જાય છે. પછી એ કૃતિ સુધી કોઈ જતું નથી. એનાં વિવેચનો વાંચવાથી જ કામ સરી જાય છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ વિશે આજેય લખનારાઓમાંનાં ઘણાંએ ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ નવલકથા પૂરી વાંચી હશે કે કેમ તે પ્રશ્ન છે. એથી કૃતિની મહત્તા વિદ્યાર્થીઓ અને અધ્યાપકોના વર્ગમાં સ્થપાતી હશે કદાચ, પણ સાચા અર્થમાં આવું વિવેચન જ વાચકને, સહૃદયને, કૃતિથી વિમુખ કરનારનું નીવડે છે.

બાળપોથીમાંથી વાક્યો લઈને આયોનેસ્કોએ પોતાનાં નાટકમાં વાપર્યાં અને ભાષાની આપણે શી દશા કરી છે તેની કરુણતા આપણને હસાવતાં હસાવતાં બતાવી. આયોનેસ્કો પછીથી એ ફોર્મ્યુલામાં ફસાઈ ગયા. જે મજાક ઉડાવવા માટે એણે કર્યું તે આપણા જમાનામાં તો ‘રેઢિયાળપણાનું કાવ્ય’ અને ‘એબ્સર્ડ’ના ગૌરવને પામ્યું. આયોનેસ્કો વિદૂષક છે તો બેકેટ ફિલસૂફ છે. બેકેટમાં પણ શબ્દરમત છે, નર્મમર્મ છે, પણ ત્યાં, જે આયોનેસ્કોમાં નથી બની શકતું તે, બને છે; ત્યાં હાસ્ય કરુણનું સમર્થ ઉપાદાન બની રહે છે. એક રીતે જોઈએ તો કૅમ્યૂ જેને ‘એબ્સર્ડ’ કહે છે તેનેય ક્યિર્કેગાર્દે ‘ડિસ્પેર’ કહીને ઓળખાવ્યું નહોતું? આમ મને લાગે છે કે હાસ્ય અને કરુણ એરિસ્ટોટલના ‘પિટિ અને ફિયર’ની જેમ એક જ વસ્તુનાં બે પાસાં છે.

આપણે અણુબોમ્બ ફેંકાઈ ચૂક્યા પછીની દુનિયામાં જીવીએ છીએ. એથી બધું જ ઉપરતળે થઈ ગયું છે. જે કાલ સુધી કરુણ તરીકે ઓળખાતું હતું તે આજે હાસ્ય તરીકે પ્રતિષ્ઠિત થયું છે. જે ગૌરવપ્રદ લેખાતું હતું તેની આજે વિડમ્બના થાય છે. આનાં બે પરિણામ આવ્યાં: કેટલાક અણુબોમ્બ પહેલાંની સ્થિતિને વધારે ઝનૂનથી વળગી રહ્યા, શ્રદ્ધાને વધુ વળ ચઢાવ્યો અને જાણે એવી કશી ઘટના બની જ નથી એમ માનવા મનાવવા લાગ્યા; તો કેટલાકને માથેથી સંસ્કૃતિનો ભાર ઊતરી ગયો. આખી સૃષ્ટિનો જાણે હમણાં જ આરમ્ભ થયો હોય એવા અભિનિવેશથી એઓ જીવવા લાગ્યા. પણ બેકેટે બતાવ્યું છે, એઓ સંસ્કૃતિના ભંગારમાં ગળાડૂબ દટાયેલા છે.

‘કંકાવટી’: જાન્યુઆરી, 1981

કાલજયી સાહિત્ય?

થોડે થોડે સમયે સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિઓનું સરવૈયું કાઢતાં રહેવું એ પણ વિવેચનનું કર્તવ્ય છે. ગુજરાત સાહિત્ય સભાએ આ પ્રવૃત્તિ ઘણા સમય પહેલાં શરૂ કરેલી. પણ આજે તો એ સાવ નિષ્પ્રાણ થઈ ગયેલી લાગે છે. એમ તો જુદાં જુદાં સાહિત્યસ્વરૂપો વિશે જુદી જુદી સંસ્થાઓના આશ્રયે સંવિવાદો થતા રહે છે. પણ આ સંવિવાદોમાં હવે ઝાઝી ઊંડી અભ્યાસનિષ્ઠા વર્તાતી નથી એવી ફરિયાદો થવા માંડી છે. વાતાવરણમાં કોઈ નવાં સાહિત્યિક આન્દોલનના ભણકારા વાગતા નથી. વાસ્તવમાં ગઈ કાલના આન્દોલનના અગ્રણીઓ આજના રૂઢિચુસ્તો બની ગયા છે! તો શું એમ માનવું કે પરિસ્થિતિ હતાશ કરી મૂકે એવી છે? એક જુવાળ આવી ગયા પછીની મન્દતાનો આ ગાળો છે. વૈપુલ્ય ઘણું છે, ઉત્કૃષ્ટતાની માત્રા ઘટતી જાય છે. દરેક સર્જક સજ્જતાની અમુક કક્ષાએ પહોંચ્યા પછી અનુચિત સ્પર્ધાના કે કીર્તિપ્રાપ્તિની હોંસાતૂંસીના ક્ષેત્રની બહાર નીકળી જઈને, પોતાની સાધનાએ જ કેળવી આપેલી, વિવેકબુદ્ધિને વશ વર્તીને સર્જન કરતો હોય છે. પછી એ કશું તૂટકછૂટક રચતો નથી. આથી સર્વ રચનાઓમાં ક્રમશઃ વિકસતી જતી અખણ્ડતા દૃષ્ટિગોચર થતી જાય છે. આજે આપણો પ્રશ્ન આ છેઃ આવી સજ્જતાવાળા કેટલા સર્જકો આપણી પાસે છે?

પ્રમાણમાં ગુજરાતનું લોહી ટાઢું છે. પ્રયોગશીલતા એને ઝાઝી સદતી નથી. બ.ક. ઠાકોરે 'જુવો ઉઘાડું છે કમાડ' એમ કહીને જે લોકપ્રિયતાને બહાર કાઢી મૂકેલી તેને આજે, સાહિત્યના ભોગે, આવકારનાર વર્ગ ઊભો થયો છે. સર્જક સાહિત્યને નહિ, પણ લોકોને નજર સામે રાખે છે. બિચારા લોકોની દયા ખાઈને એની વહારે જવા માટે એ સાહિત્યની ગુણવત્તાનો ભોગ આપતો નથી. લોકો સાહિત્યથી દૂર થતા જાય છે એ હકીકત લેખે સ્વીકૃત ગણી શકાય એવી વાત છે, પણ એનાં કારણોની તટસ્થ તપાસ કરવાને બદલે અનુચિત અભિનિવેશથી પ્રયોગશીલતાને ભાંડવાનું શરૂ થઈ ચૂક્યું છે.

કોઈ સર્જક ઝનૂની બનીને એમ નથી કહેતો કે લોકોથી એ ચાહીચલાવીને ઊફરો જવા માગે છે, જો એવા કશા સભાન આશયથી એ લખતો હોય તોય સર્જનની દૃષ્ટિએ તો એવું વલણ વિક્ષેપકારક જ નીવડે. ઊંચું સ્તર જાળવી શકે તેવી શક્તિ નહીં હોવાથી લોકો પ્રત્યેની કરુણાથી સાહિત્યની કક્ષાને નીચી ઉતારવાની વાત વાહિયાત છે. સાચી વાત તો એ છે કે આજે મોટા ભાગનો જનસમુદાય ભાષા પરત્વે જ ઉદાસીન બનતો જાય છે. સમૂહમાધ્યમોની જબરજસ્ત દખલગીરીને કારણે એનાં વલણો અને પ્રતિભાવોનું બંધારણ પણ સાવ બદલાઈ ગયું છે. આજે સંસ્કૃતિમાં રહેલા સ્તરભેદ વધારે ઉગ્ર બન્યા છે. જે ધનને જોરે સમાજના ઉપલા સ્તરે પહોંચી ગયા છે, તે સૂક્ષ્મ રસવૃત્તિ કે બૌદ્ધિક કુશાગ્રતા વિકસાવી શક્યા નથી. આમ છતાં ફૅશન દાખવી એ બધું નવું આવકારવા જાય છે. એથી અધિકાર વિના કળા સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં એમની દખલગીરી વધતી જાય છે. એ શેખીખોરી કરીને સંગીતના જલસામાં જાય છે. પણ સંગીત સાથે એની ચેતના સમ્પૃક્ત નથી. એ નૃત્ય જુએ છે પણ એના કળાતત્ત્વની એને પરખ નથી. એ પુરાણી કળામય વસ્તુઓનો સંગ્રહ કરે છે, પણ એની કળા વિશે કોઈ પૂછે તો એ વિશે એને કશું કહેતાં આવડતું નથી. એ નવા ચિત્રકારોનાં ચિત્ર પણ ખરીદે છે, પણ એ ચિત્ર વિશે ભીંતને જેટલી ખબર હોય છે તેટલી જ એને હોય છે!

સાહિત્યમાં થતું આન્દોલન જૂની પેઢીને હડસેલીને આગળ આવવાના મર્યાદિત અને અસાહિત્યિક હેતુથી થતું હોય તો ક્ષણજીવી નીવડે તે દેખીતું છે. પ્રજાની સમકાલીન માનવસન્દર્ભ વિશેની અભિજ્ઞતા વિશદ અને તીવ્રતર બનાવવાનો આશય હોય તો આવાં આન્દોલનનું આખું સ્વરૂપ બદલાઈ જાય છે. તો એ જૂથબંધી, સંસ્થાપરાયણતા કે લોકારાધને ઊભી કરેલી મર્યાદાઓથી પણ મુક્ત રહે છે. સાહિત્યિક પ્રતિષ્ઠા અને એનું સામાજિક સમર્થન – આ બે વસ્તુને સાંકળવાનો લોભ આ જમાનામાં તો જતો કરવો જોઈએ એવું લાગે છે. જો એમ નહીં કરીએ તો પરિણામ આખરે એવું આવશે કે આ પ્રકારની પ્રતિષ્ઠા કે માન્યતાનાં ધોરણો સમાજનો આવો વગ ધરાવનારો વર્ગ જ ચલણી કરતો રહેશે. એને પરિણામે અમુક અખબારી જૂથોનો આશ્રય પ્રાપ્ત કરનાર કે અમુક પ્રકાશન સંસ્થાઓમાં વર્ચસ્ ધરાવનાર વર્ગ સાહિત્યની એક પ્રકારની અણછાજતી સેન્સરશિપ દાખલ કરી દેશે, એથી આ વર્ગની બહારના સમર્થ સર્જકોનું સાહિત્ય પણ અપ્રકાશિત રહેશે. પછી ત્રણસો વર્ષે કોઈ એનો ઉદ્ધાર કરે ત્યારે ખરું. દુર્ભાગ્યની વાત છે કે આજે આ અનિષ્ટનાં એંધાણ વર્તાવા લાગ્યાં છે. સંસ્થાઓના વહીવટને પોતાના હાથમાં લેવા માટે જે રીતે જુદાં જુદાં જૂથો સક્રિય થઈને ઔચિત્ય કે સલુકાઈભર્યા વ્યવહારને નેવે મૂકે છે તેનાથી આપણે સૌ ક્યાં પરિચિત નથી?

સમસામયિક ઇતિહાસનો તકાજો પણ સાહિત્ય પર હોય છે. ઇતિહાસની વિગતો કળામાં રૂપાન્તર પામે એની પણ રાહ જોવાની ધીરજ સમાજ રાખતો નથી. પ્રાસંગિકતાને કારણે તત્પૂરતો એવા સાહિત્યનો જલદી સ્વીકાર થાય છે, એની બોલબાલા પણ થાય છે, પણ એનાં ભયસ્થાન ઘણાં છે. પ્રાસંગિકતામાંથી પણ સનાતનતાના તત્ત્વને ગ્રહી શકવું જોઈએ, એનું એવું જ નિરૂપણ થવું જોઈએ. નહીં તો થોડાક ઉદ્વેગો, અભિનિવેશો, ચિત્કારોથી કામ ચાલી જાય છે એવી ભ્રાન્તિ ઊભી થાય છે. સાહિત્યને વિદ્રોહનું પડઘમ કે રણશિંગુ બનાવવાનો લોભ પણ જાગે છે. આમાં સાહિત્યનું કાલજયી ગૌરવ ઘણી વાર ખણ્ડિત થાય છે. કટોકટીના ગાળામાં આવું બન્યું. તરત જ કાવ્યસંગ્રહો બહાર પડી ગયા. અખબારી છાપવાળું સાહિત્ય ઊભરાઈ ઊઠ્યું. સમસામયિક ઘટનાઓથી સર્જક અલિપ્ત રહી શકતો નથી; પણ એમાં રહેલાં ચિરંજીવી તત્ત્વોને પારખીને મૂર્ત કરવાનો એનો અધિકાર અબાધિત રહેવો જોઈએ, કેવળ તારસ્વરે બોલવાથી કે વિદ્રોહની ઘોષણા કરવાથી સાહિત્ય સિદ્ધ થઈ જતું નથી. એને એની આગવી શિસ્ત હોય છે, રાજકારણવાળાઓ સર્જકોને પક્ષકાર બનાવવાને હંમેશાં લલચાવતા રહે છે. સાચો સર્જક એવાં પ્રલોભનોને વશ થતો નથી. સાહિત્યના નવા આન્દોલનની શરૂઆતનો પ્રથમ અણસાર હંમેશાં કવિતામાં વર્તાય છે. આપણે ત્યાં શરૂ થયેલું નવું આન્દોલન, એક રીતે જોઈએ તો, સમાજ સામેનું હતું, કાવ્ય તો નિમિત્ત જ હતું. સંસ્કૃતિ અને રૂઢિ સામેનો એમાં વિરોધ હતો. સામાજિક શિષ્ટાચારના સકંજામાંથી મુક્ત થવાનો એમાં પ્રયત્ન હતો. મુક્ત અનિરુદ્ધ અભિવ્યક્તિને માટેનો એમાં રોમેન્ટિક અભિનિવેશ હતો. રૂપરચના અને એવી તેવી પળોજણની એને ઝાઝી પડી નહોતી. બુદ્ધિજન્ય સ્વસ્થતા એને મન નિષ્પ્રાણતાનો જ પર્યાય હતી. આ આન્દોલનમાંથી ગતિ મેળવીને પોતાની આગવી રીતે એનો વિનિયોગ કરી નૂતન આવિષ્કારને માટે મથતા થોડા સર્જકો એમાંથી બહાર આવ્યા તે આ આન્દોલનની સાર્થકતા. પ્રારમ્ભમાં ખ્યાતિ ને લોકપ્રિયતાની ઠેકડી ઉડાવ્યા પછી હવે ફરીથી ગીત, ગઝલ, શેરીનાટકો વગેરે દ્વારા આ સર્જકો લોકો વચ્ચે જઈને ઊભા છે. કાવ્યબાનીનું રેઢિયાળપણું, એમાં તળપદી રોમેન્ટિક અભિનિવેશવાળી, સંસ્કૃતમય અને અશિષ્ટ એવી બાનીનું વિલક્ષણ અને અવિવેકી મિશ્રણ પણ જોવા મળે છે. ભાષાનાં અનેક સ્તર છે. રસકીય પ્રયોજનને અનુરૂપ એ સ્તરોનો કવિ ઉપયોગ કરી શકે છે. પણ દરેક સ્તરની ભાષાને કાવ્યત્વના સ્તર સુધી લઈ જવાનું કવિકર્મ સિદ્ધ થયેલું હોવું જોઈએ. કલ્પનોનો ઢગલો ખડકવાથી કે કશા રસકીય હેતુ વિના ઇન્દ્રિયવ્યત્યયોથી કાવ્યને ખચી દેવાથી કાવ્યને લાભ થતો નથી. હવે આ આન્દોલનકારીઓમાં કૃતક

દાર્શનિકતા પણ દેખાવા લાગી છે.

કથાસાહિત્યમાં નવું આન્દોલન ઝાઝું ટકી શકે એવી આપણી પાસે કશી ભૂમિકા નથી. પ્રયોગશીલતાનો એક અલ્પજીવી તબક્કો આવ્યો ન આવ્યો ત્યાં લોકપ્રિયતાને નામે એને ભાંડવાનો આરમ્ભ થઈ ગયો. આ પ્રયોગશીલતાએ ઘણી શક્યતા પ્રકટ કરી હતી. પણ પ્રતિકૂળ વાતાવરણ, ઉદાસીન વિવેચન અને રસિક સહૃદયોના પ્રતિભાવનો અભાવ, કથાસાહિત્ય પાસે લોકરંજનની જ રખાતી અપેક્ષા – આ બધાંને કારણે આપણા યુગનું સૌથી વધારે પ્રતિનિધિરૂપ ગણાતું આ સાહિત્યસ્વરૂપ આજે તો સૌથી નિઃસત્વ બની ગયેલું લાગે છે. ફરીથી આપણો નવલકથાકાર ભૂતકાળના ઇતિહાસના ખંડેરમાં સામગ્રી શોધવા લાગ્યો છે, સમકાલીન રાજકીય પરિસ્થિતિ વિશે દસ્તાવેજી નવલકથાઓ લખવા લાગ્યો છે. જે પ્રયોગશીલ નવલકથાકારો એક બે નવલકથાઓ લખીને અટકી ગયા છે તેઓ થંભી ગયા છે એમ આપણે ન માનીએ; તેઓ હજી પ્રયત્નશીલ હશે જ એવી આશા રાખીએ. ટૂંકી વાર્તા ઢગલાબંધ લખાય છે. પણ નવી પેઢીમાંથી ઊંચું કાઠું કાઢે એવો કોઈ સર્જક બહાર આવ્યો નથી. એ સાહિત્યસ્વરૂપની નવી શક્યતાઓને તાગવાને બદલે હવે અમુક વર્ગ તરફથી મળતી માન્યતાને સ્વીકારીને એ ધાટીની વાર્તાઓ લખવાનું વલણ દેખાવા લાગ્યું છે. નવીન વાર્તાકારોની રચનાઓ sporadic લાગે છે; એમાં કશું અનુસ્યૂત થઈને રહેલું સળંગ સૂત્ર દેખાતું નથી. વિજ્ઞાને આપેલા fragmented universeમાંથી કળાનું અખણ્ડ વિશ્વ રચવાનો ઉદ્યમ વાર્તાકાર કરતો હોય છે. લોકપ્રિયતાના આશયથી જ લખાયેલી નવલકથાઓના મોટા જથ્થા સામે હવે શુદ્ધ સાહિત્યિકતાનો આગ્રહ રાખતું પ્રયોગશીલ કથાસાહિત્ય ટકી રહેવા ઇચ્છુક હશે તો એણે નવા પડકારો ઝીલવા માટેની સજ્જતા કેળવવાની રહેશે.

નાટકના સર્જક માટે વર્તમાન માનવસન્દર્ભ એક ફળદ્રુપ ભૂમિ છે. માનવીય પરિસ્થિતિની એની અભિવ્યક્તિ જો તીવ્ર હશે તો નાટકમાં એ એનાં વસ્તુલક્ષી પ્રતિરૂપો શોધવા પ્રેરાશે જ. પણ એનો અભિગમ શોધનો હોવો જોઈએ, બોધનો નહિ. કેટલાંક પ્રચલિત પૂર્વગ્રહો, આવેગો અને ઉદ્‌ગારોની આજુબાજુ એ થોડું નકશીકામ કરીને ઇતિકર્તવ્યતા માને તે નહીં ચાલે. પ્રેક્ષકોનો સારો એવો સમજદાર વર્ગ હવે ઊભો થયો છે. ભજવણીની તેમ જ રંગમંચની સજ્જતાની ટેકનિકે સારો એવો વિકાસ સાધ્યો છે. અભિનયપટુ યુવક-યુવતીઓનો વર્ગ ઉત્સાહપૂર્વક આગળ આવી રહ્યો છે. ઓછામાં ઓછા ઉપસ્કરના પરિગ્રહથી પણ ઉત્તમ નાટકો સર્જી શકાય છે તે પુરવાર થઈ ચૂક્યું છે. હવે રંગમંચ વિધિનિષેધોની પકડમાંથી મુક્ત છે. આજે પ્રતિભાશાળી નાટ્યકાર માટે એક સુવર્ણસન્ધિ છે. ગુજરાત હજી એવા નાટ્યકારની રાહ જોઈ રહ્યું છે.

લલિત ગદ્ય ગુજરાતમાં ઝાઝું વિકસ્યું નથી. હંમેશાં મૌલિક નહિ એવા, ચિન્તનના ભારથી એ લદાઈ ગયું હતું, પછી બહુશ્રુતતા અને વિદગ્ધતાનો ભાર ચંપાયો. કવિતાઈ અને અલંકૃતતાનો ગાળો પણ આવી ગયો. ચબરાકિયાપણું, દેખાડો, ચાકચિક્ય, સપાટી પરની ચમત્કૃતિ – આ દોષો પણ દેખાવા લાગ્યા છે. છતાં આ પ્રકારના ગદ્યની માવજતની વૃત્તિ દૃઢમૂળ બનતી દેખાય છે એ એક સારું ચિહ્ન છે.

સર્જકોની સહકારી પ્રકાશન સંસ્થા સ્થાપવાનું શમણું હજી શમણું જ રહ્યું છે. સામયિકો રાજકારણના ઓછાયા નીચે આવી ગયાં છે. શુદ્ધ સાહિત્યિક સામયિક હજી ગુજરાતમાં સ્થિર થઈ શકતું નથી. વિદ્યાપીઠમાં સાહિત્યનો અભ્યાસ ક્રાન્તિકારી પરિવર્તન માગી લે છે. ભવિષ્યનો ગાળો ગુજરાતી સાહિત્યને માટે કસોટીનો છે. એમાંથી આપણે સફળતાપૂર્વક બહાર આવીશું એવી આશા રાખીએ.

સાહિત્યવિવેચન – આજના સન્દર્ભે

સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં પણ આપણા જમાનામાં કટોકટી અને નાભિશ્વાસની વાતો અવારનવાર ચાલ્યા કરતી હોય છે. વિવેચનને વિશે કટોકટી ઊભી થવાનું ઘણાંને લાગે છે. એક તરફથી એમ કહેવાય છે કે આજકાલ ઝાઝું ઉત્તમ સાહિત્ય રચાતું નથી એટલે કશીક શકવર્તી ઉત્તમ કૃતિને નિમિત્તે કેટલાક પાયાના મુદ્દાઓની ફેરતપાસ જરૂરી બની રહે તે આજકાલ શક્ય નથી. બીજી બાજુથી વળી એમ કહેવામાં આવે છે કે સાહિત્યમાં આ તબક્કો ભારે પ્રયોગશીલતાનો છે. સાહિત્યના દરેક પ્રકારોમાં નવા પ્રાણ પૂરવાનો ઉદ્યમ ચાલી રહ્યો છે. કાવ્યમાં હોય છે તેવી સૂક્ષ્મતાની અપેક્ષા હવે દરેક સાહિત્ય સ્વરૂપમાં રાખવામાં આવે છે. આ નવાં આન્દોલનો અને એથી થતાં ત્વરિત પરિવર્તનોને પારખવાની સજ્જતા નવી વિવેચના પાસે નથી. એને માટે જાગતિક સન્દર્ભની જે અભિજ્ઞતા હોવી જોઈએ તે પણ એની પાસે નથી. જ્ઞાનની બીજી શાખાઓમાં થયેલા અભૂતપૂર્વ વિકાસને આત્મસાત્ કરવાની પ્રવૃત્તિ પણ ઝાઝી દેખાતી નથી. આને પરિણામે નબળી કૃતિઓની અસજ્જ વિવેચકોને હાથ થતી ઉપલકિયા તપાસ (જે કેટલીક વાર કેવળ કૃતિનો સાર આપી છૂટે છે, અથવા તો ગૌણ મુદ્દાઓ વિશેની અપ્રસ્તુત એવી ચર્ચા પાણ્ડિત્યના આડમ્બરથી ડહોળે છે.) જ દેખાય છે. આ અભાવને પૂરવા કૃતક સમસ્યાઓ, કેવળ શૈલીસુખ ખાતર થતો વાણીવિલાસ કે સંસ્કૃત કાવ્યમીમાંસાના અમુક મુદ્દાઓના સારાનુવાદ, પશ્ચિમનું જે કાંઈ આકસ્મિકતાથી નજરે ચઢ્યું હોય તેને અધકચરી સમજથી નવીન અભિગમ લેખે આડમ્બરપૂર્વક ઠસાવવાનો પ્રયત્ન – આવું કશુંક ચાલ્યા કરતું હોય છે.

ફ્રેન્ચ કવિ માલાર્મે ઓક્સફર્ડમાં 1894માં સંગીત અને સાહિત્ય વિશે વ્યાખ્યાનો આપવા ગયેલા. એવી ગમ્ભીર પ્રકૃતિના એ આદમીએ જાણે ભારે સનસનાટીભર્યા સમાચાર આપતા હોય એમ ઘોષણા કરેલી, ‘હું તમારી પાસે ભારે સનસનાટીભર્યા સમાચાર લઈને આવ્યો છું એ એક અભૂતપૂર્વ ઘટના છે. અમારે ત્યાં છન્દોરચનાના સ્થાપિત નિયમો સાથે ચેડાં થવા લાગ્યાં છે…’ તે સમયમાં માલાર્મેએ જે કવિતા વિશે કહેલું તે આજે, વિવેચનને શાસ્ત્ર લેખે સ્થાપવા ઇચ્છનાર, વિવેચન વિશે કહી શકે એમ છે. વિવેચનની પ્રવૃત્તિને નિયન્ત્રિત કરનારા, પરાપૂર્વથી ચાલ્યા આવતા, નિયમો જોડે આજે કેટલાંક વિવેચકપદવાંછુઓ ચેડાં કરી રહ્યા છે. વિવેચનનું આખું ભવ્ય સ્થાપત્ય ભૂમિસાત્ થવાનો જાણે ભય ઊભો થયો છે. આ પરિસ્થિતિ આપણે ત્યાં જ છે એવું નથી. અમેરિકાના સુપ્રસિદ્ધ નવ્ય વિવેચક પોલ દ મૅન એમના પુસ્તક ‘ઇનસાઇટ એન્ડ બ્લાઇન્ડનેસ’માં આ મુદ્દો ઉઠાવીને આ પરિસ્થિતિનું નિદાન કરવાનો એક સન્નિષ્ઠ પ્રયત્ન કરે છે તે અહીં સંભારવા જેવો છે.

તો આજે આપણે કટોકટીની વાતો કરવા કેમ પ્રેરાઈએ છીએ? એનું એક કારણ કદાચ એ હોઈ શકે કે પરસ્પરવિરોધી એવાં સાહિત્યવિષયક વલણો માન્યામાં ન આવે એવી ઝડપથી બદલાતાં રહે છે. હજી તો ગઈ કાલે અછાન્દસની વાત કરતા હતા, આજે હવે એની કશી ચર્ચા થતી નથી. જે હજી તો હમણાં જ એક ભારે ક્રાન્તિકારી પ્રસ્થાન રૂપ ગણાતું હતું, જેના ખરીતાની શાહી હજી તો સૂકાઈ નથી, તે જાણે ભૂતકાળની એક ઘટના બની ચૂકી છે. ‘નવીન’, ‘નૂતન’, ‘સદ્યતન’ વગેરે સંજ્ઞાઓનો આટલી છૂટથી કદી ઉપયોગ થયો

નહોતો. આજે તો દરેક નવું પુસ્તક સાહિત્ય પરત્વેના નવા અભિગમને પ્રકટ કરવાનો દાવો કરે છે. આ બધાં નવાં વલણોનાં નામકરણ અને વ્યાખ્યા કરવાનો પણ સમય રહેતો નથી. આ પરિવર્તનોની તેજ રફતાર આપણને મૂઝવી નાંખે છે.

સાહિત્યને આમ તો પહેલેથી જ જ્ઞાનની અન્ય શાખાઓ જોડે સમ્બન્ધ રહ્યો છે. એમાંની મુખ્ય જ્ઞાનની શાખા તે ફિલસૂફી. સાહિત્યકૃતિનું ontological status, કળાનું સત્ય. mimesis, સાહિત્ય તો સત્ય કરતાં વધુ પ્રભાવક એવા આભાસને પ્રત્યક્ષ કરી આપે છે એવી માન્યતા, વ્યાવહારિક તથ્યનું કળાના સત્યમાં રૂપાન્તરિત કરી આપતી પ્રક્રિયાની તપાસ આ બધી પ્રવૃત્તિ આપણને વારે વારે ફિલસૂફીના ક્ષેત્રમાં લઈ જતી હતી. હજી તો 1945માં જ મેર્લો-પોંતિએ કહ્યું હતું કે હવે સાહિત્ય અને ફિલસૂફીનાં કાર્યક્ષેત્રોને અળગાં રાખી શકાય એમ નથી. અભિવ્યક્તિના એ બન્ને પ્રકારો જીવનનાં કાર્યોથી ઉદ્ભવતા વ્યક્તિ ચિત્તમાંના ‘originary experience’ને ગ્રહવાનો પ્રયત્ન કરે છે અને પછી એને વાણી દ્વારા મૂર્ત કરે છે. આપણો ‘હું’ જીવનપ્રવાહમાં ઉચ્છલિત થઈને આપણા સ્થળ, કાળ, દૃષ્ટિગોચરતા, સ્વ અને ઇતર વગેરેના ખ્યાલોને તપાસના કેન્દ્રમાં ખેંચી લાવે છે. આ બધી સંજ્ઞાઓથી વાસ્તવિકતા વિશે જે ધારણા આપણે બાંધીએ છીએ તે ભારે છટકિયાળ હોય છે. આથી તો મેર્લો-પોંતિ કહે છે: ‘The world is such that it can not be expressed except in ‘stories’ and, as it were, pointed at.’ (Sense and Nonsense, પૃ.28). આથી જ તો કદાચ સાર્ત્ર અને કૅમ્યૂ જેવા અસ્તિત્વવાદીઓએ કથાને રૂપે પોતાને અભિમત જીવનદર્શનને મૂર્ત કરવાનું પસંદ કર્યું. જીવાતા જીવનનો પ્રવાહ જે અર્થોનો કાંપ મૂકતો જાય છે તેને ચીંધી બતાવવાનું કામ ફિલસૂફી કરે છે. એમાંનાં પ્રતીકો તે વાચકના પોતાના જીવનમાંના અનુભવોના ‘resonant analogues’ બની રહેવાં જોઈએ. આવી મેર્લો-પોંતિની ફિલસૂફી વિશેની વિભાવના વાલેરીએ કે પ્રૂસ્તે સાહિત્ય વિશેની જે વિભાવના રજૂ કરી છે તેની કેટલી નિકટની લાગે છે! આથી તો પ્લેટો, જ્યોર્જ સાન્તાયના કે મેર્લો-પોંતિ પોતે કવિના જેવી અભિવ્યક્તિ કરનારા ફિલસૂફો હતા.

આપણા જમાનામાં તો ફિલસૂફીને માથે પણ અઘરું કામ આવી પડ્યું. એક બાજુથી બર્ગસોંનું vitalism અને બીજી બાજુથી હુસેર્લની phenomenology – આ બે વચ્ચેનો સમન્વય સિદ્ધ કરી આપવાની જવાબદારી એને ભાગે આવી; એટલે કે સંવેદના, ચૈતન્ય અને સામયિકતાની સંજ્ઞાઓનો ભેગો ઉપયોગ કરવાની પરિસ્થિતિ ઊભી થઈ. પણ હવે આજે તો ફિલસૂફીનું એટલું ચલણ રહ્યું નથી. એનું સ્થાન હવે સમાજવિદ્યાઓ લેતી જાય છે. આથી વિવેચક ફરી દ્વિધામાં આવી પડ્યો છે: એના વાચનના સમયનું નફો કરી આપે એવું રોકાણ શેમાં કરવું?

લેવી સ્ટ્રાઉસે રજૂ કરેલી નૃવંશવિદ્યાની વિભાવનાએ સમાજવિદ્યાના પ્રભાવને પણ ઝાંખો કરી નાંખ્યો. હજી એ વિદ્યાશાખાની વિશિષ્ટ પરિભાષા પર વિવેચક કાબૂ મેળવે ન મેળવે ત્યાં ભાષાવિજ્ઞાનનું વર્ચસ્ વધતું જણાયું. એની પરિભાષા તો વળી ઓર અઘરી નીકળી મનોવિજ્ઞાનના ક્ષેત્રમાં પણ Jacques Lacan જેવા અભિનવ ફ્રોઇડવાદીઓનો પ્રભાવ દેખાવા માંડ્યો.

આથી સાહિત્યના અભ્યાસના ક્ષેત્રના સીમાડાઓ એકાએક વિસ્તરી ગયા. માનવવિદ્યા વિશેની એક સર્વસામાન્ય એવી પદ્ધતિ ઉપજાવવાનો, હવે કંઈક ઉપરછલ્લો લાગતો, પ્રયત્ન સંરચનાવાદે કર્યો. કટોકટીની જે લાગણી થાય છે તે આ બધાંને પરિણામે ઊભી થતી ‘sense of urgency’ને કારણે છે. આ બધી વિદ્યાશાખાઓ નેતૃત્વ પ્રાપ્ત કરવા માટે જે અધીરાઈથી સ્પર્ધામાં ઊતરી છે તેને કારણે પણ આમ બન્યું હોવાનો સમ્ભવ છે. અમેરિકાના વિવેચકો યુરોપમાં, અને ખાસ કરીને ફ્રાન્સમાં, જે બન્યું તેનાથી પ્રભાવિત

થઈ ગયા; આપણી પરિસ્થિતિ કંઈક એવી છે. આપણે પણ વિવેચનમાં આવેલી કટોકટીની, વિવેચનના અન્તની, સંરચનાવાદની, સંકેતવિજ્ઞાનની વાતો શરૂ કરી દીધી છે. આપણાં સર્જાતાં સાહિત્ય સાથે એને કેટલો સમ્બન્ધ છે? અંગ્રેજ વિવેચકે તો એને માત્ર 'gallic turbulance' કહીને બાજુએ મૂકી દીધું! આ કહેવાતી કટોકટી કેટલીક વાર માત્ર એક નાનો તરંગ જ હોય છે. જે પરિવર્તનોને આપણે ઊથલપાથલ મચાવી દેનારા પ્રારમ્ભમાં ગણ્યાં હતાં તે પછીથી ધીમી ગતિએ વહેતા આન્દોલનોના પ્રવાહમાં, સમયનો પરિપ્રેક્ષ્ય વિસ્તરતાં, ભળી જતાં દેખાયાં છે. આપણને કોઠે પડી ગયેલું વહેવારુ વલણ ધીમે રહીને આપણા ચિત્તને ફરીથી આત્મતુષ્ટિની તન્દ્રામાં ખેંચી જાય છે.

આથી એવું લાગવાનો સમ્ભવ છે કે આ પરિવર્તન અને આન્દોલનની ભાષા એક પ્રકારના લાક્ષણિક (metaphoric) પ્રયોગો માત્ર છે, એમાં અસન્દિગ્ધપણે ચીંધી બતાવી શકાય એવું (હવામાનમાં ફેરફાર ચીંધી શકાય છે તેવું) કશું વસ્તુલક્ષી પ્રતિરૂપ હોતું નથી. એ માત્ર ક્ષણિક ઊભરો છે કે પછી આખી એક પેઢીની વિવેચન બુદ્ધિને નવો આકાર આપનાર કશુંક તત્ત્વ છે? કેટલીક વાર સાપેક્ષપણે જે તુચ્છ લાગે તેને આપણે મહત્ત્વ આપીને ઘણી ગમ્ભીરતાથી ચર્ચતા હોઈએ એવું ન બને?

માલાર્મેએ જે વાત કરેલી તે તો એણે કાવ્યની ભાષા પરત્વે જે પ્રયોગો કરેલા તેના નિમિત્ત રૂપે હતી. આગલી પેઢીના કાવ્યભાષા જોડેના વ્યવહારને અને એ અંગેનાં ગૃહીતોને હવે સપ્રશ્ન દૃષ્ટિએ જોવામાં આવે છે. સર્જન પોતે જ પોતાના ઉદ્ગમને ચીંધે છે અને અનેક પ્રશ્નો ઊભા કરે છે જેને અનુગામીઓ ચર્ચતા જ રહે છે. આમ જ્યારે જાતતપાસ અથવા આત્મચિન્તન શરૂ થાય છે ત્યારે મૂળ આશય સાથે જે સુસંગત હતું અને જે એનાથી દૂર થઈ પડ્યું છે તે બેનો થતો વિચ્છેદ આ કટોકટીની અવસ્થા ઊભી કરે છે. પણ કેટલાક પ્રશ્ન કરે છે કે વિવેચન પણ આવી જાતતપાસ કરતું હોય છે જેથી એના ઉદ્ગમ વિશે વિચારવાની પરિસ્થિતિ ઊભી થાય? આવી તપાસ વિવેચનની પ્રવૃત્તિની જ વ્યાખ્યા બાંધી આપે અને તેથી તો પરિસ્થિતિ વધુ સંકુલ બને.

મૂલ્યાંકન કરવાની પ્રવૃત્તિ પૂરતું જ વિવેચનને મર્યાદિત રાખીએ તોય તેના ઉદ્ગમ સાથેની સુસંગતિ તો અપેક્ષિત છે જ. જ્યારે કળા સારી છે કે ખરાબ છે એવું વિધાન આપણે કરતા હોઈએ છીએ ત્યારે આપણે જેને કળાત્મક કહીએ છીએ તેના મૂળ ખ્યાલ સાથેની એવી સુસંગતિનું જ પરીક્ષણ કરતા હોઈએ છીએ. ખરાબ કળા ભાગ્યે જ કળા કહેવાય એવી હોય છે; જ્યારે સારી કળા આપણી કળા કેવી હોવી જોઈએ તે વિશેના પૂર્વનિર્ણીત ખ્યાલની વધુ નજીક આવતી હોય છે. આથી કટોકટીનો ખ્યાલ અને વિવેચન વિશેનો ખ્યાલ એકબીજા સાથે ખૂબ ગાઢ રીતે સંકળાયેલા હોય છે; તે એટલી હદે કે આપણે એમ પણ કહી શકીએ કે સાચું વિવેચન કટોકટીની આબોહવામાં જ થતું હોય છે. આથી વિવેચનમાં કટોકટીની વાત કરવી તે અમુક અંશે બિનજરૂરી બની રહે. જે ગાળામાં કટોકટી હોતી નથી અથવા વિવેચકો કટોકટીને ટાળવાનો પ્રયત્ન કરતા હોય છે તે ગાળામાં સાહિત્ય વિશે તરેહ તરેહના અભિગમો પ્રવર્તી રહેલા દેખાય છે: ઐતિહાસિક, મનોવૈજ્ઞાનિક, વ્યુત્પત્તિગત વગેરેનો શંભુમેળો ત્યારે થયેલો જોવામાં આવે છે. પણ જેને સાચા અર્થમાં વિવેચન કહીએ છીએ તે ત્યારે અલ્પ માત્રામાં જ હોય છે. ત્યારે આ વિવેચકો પોતાની પ્રવૃત્તિને એવા specific intent સાથે મૂકીને પ્રશ્નો ઊભા કરતા હોતા નથી. પ્રમાણભૂત વિવેચન સાહિત્યના અભ્યાસને માટે સમગ્રતયા જોતાં asset છે કે liability એ પ્રશ્ન તો રહે જ છે.

પણ એક વસ્તુ નક્કી છે: સાહિત્યના અભ્યાસની પ્રવૃત્તિ એની નોંધ લીધા વિના રહી શકે નહીં. જો એવું બને તો તો ઇતિહાસનો શાન્તિથી અભ્યાસ કરવા માટે ઇતિહાસકારો યુદ્ધ જેવી વસ્તુના અસ્તિત્વને જ

અવગણે તેના જેવું થાય.

આજે યુરોપમાં જે વિવેચન થઈ રહ્યું છે તેમાં એક વલણ મુખ્યત્વે પ્રવર્તી રહેલું દેખાય છેઃ સાહિત્યિક કે કાવ્યગત ચેતના એ કોઈ વિશિષ્ટાધિકાર ધરાવતી ચેતના છે. એનો ભાષાનો ઉપયોગ રોજબરોજની ભાષામાં જે duplicity, ગૂંચવણ અને અસત્યને આપણે સ્વીકારી લઈએ છીએ તેમાંથી મુક્ત રહેવાનો ડોળ કરે છે એવા ખ્યાલ પર એ પદ્ધતિસરનો પ્રહાર કરે છે. સમાજમાં વપરાતી ભાષા એ એક ભારે સંકુલ એવી પ્રયુક્તિ છે જેનો હેતુ જે ઇચ્છાવાસનાઓનાં નામ પાડી શકાતાં નથી તેની સીધી અભિવ્યક્તિને ટાળવાનો છે. આવું બને છે એનું કારણ આ ઇચ્છાવાસનાઓ નૈતિક દૃષ્ટિએ ગર્હિત છે તે નથી – જો એવું હોત તો આ સમસ્યા સાવ સરળ બની રહી હોત – પણ એનું કારણ એ છે કે કશા વ્યવધાનરહિત અભિવ્યક્તિ એ એક philosophical impossibility છે. જ્યારે એક ચેતના બીજી ચેતનાનું અર્થઘટન કરવામાં ક્રિયાશીલ બની હોય છે ત્યારે એક પ્રકારની self-demystificationની પ્રક્રિયા અનિવાર્યતયા ચાલતી જ રહે છે. આપણે બીજાનું નિરીક્ષણ કરતા હોઈએ છીએ ત્યારે આપણા એક સામાજિક તરીકેના વ્યક્તિત્વને પણ તપાસવાનું અનિવાર્ય બની રહે છે અને એ રીતે આવી પરિસ્થિતિમાં જે વિકૃતીકરણ થતું હોય છે તેનું પણ આપણને ભાન થાય છે. આમ અન્યના વર્તનનું નિરીક્ષણ અને અર્થઘટન અનિવાર્યતયા આત્મનિરીક્ષણનં નિમિત્ત બની રહે છે. આમ અવાન્તર ક્રમે એકબીજાના નિરીક્ષણની પારસ્પરિક ચાલ્યા કરતી પ્રવૃત્તિ ગૂંચવાડો ઊભો કરે છેઃ નિરીક્ષણ કરનાર જેનું નિરીક્ષણ થઈ રહ્યું છે તેનાથી વધારે સ્થિર(અવિકૃત) હોતો નથી. જ્યારે જ્યારે એ સામાનું નિરીક્ષણ કરવામાં સફળ થાય છે ત્યારે એને એ બદલી નાંખે છે અને એનું અર્થઘટન સત્યની વધુ નજીક આવતું લાગે છે ત્યારે વળી એને સવિશેષ બદલી નાખે છે. આમ એકમાં થતો ફેરફાર બીજામાં થતા ફેરફારને જરૂરી બનાવે છે. આ એકબીજા તરફ થયા કરતી ગતિનાં આન્દોલનોની પ્રક્રિયા અન્તહીન હોય એવી છાપ પડે છે. આ આન્દોલનની પ્રક્રિયા તીવ્રતર બને છે અને વધુ ને વધુ સત્યને આવિષ્કૃત કરતી જાય છે તેમ નિરીક્ષક અને નિરીક્ષ્યમાણ વચ્ચેનો ગોટાળો વધતો જાય છે. નિરીક્ષક કોણ અને નિરીક્ષ્યમાણ કોણ તે વિશે ગૂંચ ઊભી થતી જાય છે. આથી ચકરાવે ચઢેલું ચિત્ત કંઈક વધુ સ્વસ્થ અને તર્કપુરસ્સર એવી પદ્ધતિ તરફ વળવા ઇચ્છે છે. કોઈ previleged observerની કલ્પનામાંથી આ તર્કછળ ઊભું થાય છે અને પરિણામે જાણે આ intersubjective demystificationની આન્દોલનાત્મક ગતિ જાણે અવિરત ચાલ્યા જ કરે છે. આમાંથી છૂટવા માટે એક પ્રકારની સાપેક્ષતાનો સ્વીકાર કરવો પડે. એને એક છેડે empirically specific હોય તો બીજે છેડે loftily general હોય; પૂર્વનિર્ણીત કશું દૃષ્ટિબિન્દુ, બીજી સંરચનાઓ માટે આદર્શ બની રહે એવી કશી સંરચના (કોઈ દૈવી તત્ત્વના જેવી જે માનવી અને જગત બન્નેને ઉત્પન્ન કરે) કે કશી ontological hierarchyની કલ્પના કરવી બિનજરૂરી લેખાય. એક અર્થમાં તો બધાં જ structures એકસરખાં ક્ષતિપૂર્ણ છે અને એથી જ તો એને myth કહીને ઓળખાવીએ તે વધુ ઉચિત છે. એવી કોઈ myth નથી જેમાં એવું કેન્દ્રાનુગામી બળ એટલું પ્રભાવક હોય કે એની પડખેની mythમાં એ ભળી ન જાય; એને જુદી તરી આવવા જેટલી સ્વાયત્તતા પણ નથી હોતી. એને માટે અર્થઘટનની અપેક્ષા રહે જ છે, પછી જ એનાં લક્ષણો બાંધી શકાય છે.

હવે તો સાહિત્યમાંનું કેન્દ્રવર્તી બિન્દુ જેને ગણીએ તે જીનકના લુપ્ત થવાથી સમસ્યા વધારે આકરી બની છે. વળી ભાષામાં સંકેત અને સંકેતિતની અભિન્નતા શક્ય નથી. આથી ભાષાને એક વિશિષ્ટાધિકાર પ્રાપ્ત થઈ ગયો છે; આડે રસ્તે દોરી જનારા સંકેત પાછળ અર્થને પ્રચ્છન્ન રાખવાનો – જેમ આપણે કેટલીક વાર બહારના સ્મિત પાછળ ક્રોધ કે તિરસ્કારને સંતાડી રાખીએ છીએ તેમ!

માનવને શાપિત ગણો કે ભાષાને, પણ જ્યાં વ્યક્તિ વ્યક્તિ વચ્ચેના પારસ્પરિક સમ્બન્ધની શરૂઆત થાય

છે કે તરત જ સંકેત દ્વારા જ અર્થની સન્દિગ્ધતા નિપજાવવાની પ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ જાય છે. શબ્દનું ઉચ્ચારણ અને વ્યવહાર-વિનિમય માટેનો એનો ઉપયોગ એ જાણે માનવીનું એક અક્ષમ્ય સ્ખલન નહિ હોય! આથી જ તો વાણીને વિકાર રૂપ ગણી છે અને મૌનનો પારાવાર મહિમા કરવામાં આવ્યો છે. આપણી સામાન્ય ઇચ્છાવાસનાઓ પણ ભાષાના આવરણ પાછળ ઢંકાયા વિના પ્રકટ થઈ શકતી નથી. કદાચ ભાષાને અતિક્રમી જવાના હેતુથી કાયિક અભિનયનો વિકાસ માનવીએ કર્યો હશે. ભાષા intersubjective સંકુલ સમ્બન્ધોના વિશ્વને રચી આપવા મથે છે. આ સમ્બન્ધોની પ્રમાણભૂતતા તો સ્થપાઈ હોતી નથી.

રોજ-બ-રોજના, ભાષા દ્વારા ચાલતા, વ્યવહારમાં અર્થ ઉપર સંકેતની કે સંકેત ઉપર અર્થની અગ્રિમતા સ્થાપવામાં આવતી નથી. Interpretationની પ્રવૃત્તિ દ્વારા જ આ પ્રામુખ્ય અમુક વિશિષ્ટ સન્દર્ભ પૂરતું સ્થાપી આપી શકાય, પણ આ interpretationની પ્રવૃત્તિ તે કૅમ્યૂએ આલેખેલી સિસિફસની પ્રવૃત્તિ જેવી છેઃ એ કેવળ પ્રવૃત્તિ જ છે, એ અન્તહીન ચાલ્યા જ કરે છે, એમાં કશી પ્રગતિ થતી નથી.

ક્લોદ લેવી સ્ટ્રાઉસ Myth without an authorનો નિર્દેશ કરે છે. ભાષક વિનાની એક દ્વૈતીયિક ભાષા(meta-language)ની કલ્પના, ભાષાને બુદ્ધિસંગત બનાવવા માટે, કરવામાં આવે છે.

સાહિત્ય પણ ભાષાનું જ એક સ્વરૂપ છે. સંગીત સમેત બીજી બધી કળાઓને પણ એની ભાષા હોય છે. માલાર્મે એને proto-literary ભાષા કહે છે. સંગીતની ભાષામાં કોઈ ભાષક હોતો નથી. આથી ભાષાવિજ્ઞાનીઓ જે meta-languageનાં સ્વપ્નો નિરખી રહ્યાં છે તેની એ સાવ નિકટ આવે છે. સાહિત્યિક ભાષા તે કોઈ રીતેય previleged ભાષા નથી.

સંરચનાવાદી વિવેચકોનું વલણ સમજી શકાય તેમ છેઃ ભાષા વાપરનારને બાદ કરવા માટે એને એમ બતાવવું પડે છે કે સંકેત અને સંકેતાર્થ વચ્ચે જે વ્યસ્તતા રહી શકે તે રોજ-બ-રોજની ભાષાની જેમ જ સાહિત્યની ભાષામાં પણ રહેલી છે. ફ્રાન્સમાં અને અમેરિકામાં સાહિત્યની ભાષાને વિશિષ્ટ પ્રકારની ભાષા નહીં લેખવાનું વલણ જોર પકડતું જાય છે. સાહિત્યની ભાષાની પ્રમાણભૂતતા વિશેના દાવાઓ વાસ્તવિક પરિસ્થિતિને નથી વર્ણવતા, આદર્શ સ્થિતિ કેવી હોવી ઘટે તે વિશેની આપણી લાગણીને પ્રકટ કરતા હોય છે. બીજી ઇચ્છાઓની અભિવ્યક્તિની જેમ આ ઇચ્છાની અભિવ્યક્તિ પણ duplicity of expressionનો ભોગ બને છે.

સાહિત્યમાં જે આદર્શવાદને નામે ખપે છે તે તો એક પ્રકારની બૂતપરસ્તી જ છે. પ્રમાણભૂતતાના માની લેવામાં આવેલાં લક્ષણોની નકલ કરનાર false image પરત્વેનું એ આકર્ષણ માત્ર છે. વાસ્તવમાં તો એ માત્ર એક ઠાલું મહોરું જ હોય છે જેના વડે હતાશ અને પરાજિત એવી ચેતના પોતાની negativityને ઢાંકવા મથતી હોય છે.

આ સન્દર્ભમાં સંરચનાવાદી વિવેચકો ઐતિહાસિક ક્રમપ્રાપ્ત એવી ‘રોમેન્ટિક’ સંજ્ઞાનો જે રીતે વિનિયોગ કરે છે તે તપાસવું જોઈએ. કાવ્યની ભાષામાં સંકેતાર્થ અને સંકેતક એકબીજામાં એકરૂપ થઈ જાય નહીં તોય એકબીજા સાથેના મુક્ત અને સંવાદાત્મક સમતુલાના સમ્બન્ધમાં આવી શકે. આને આપણે સૌન્દર્ય કહીએ છીએ એ એક રોમેન્ટિક ભ્રાન્તિ જ છે. પણ આમ કહેવું એ તર્કછળ નથી? આભાસ અને ભાવની, સંકેતક અને સંકેતાર્થની એકતાને romantic myth તરીકે ઓળખાવવામાં આવે છે. અપારદર્શકતા અને પારદર્શકતા વચ્ચે જો યોગ્ય પ્રકારની સમતુલા સ્થાપી શકાય તો પવિત્ર જ્યોતિ દહ્યા વિના પ્રકાશી શકે એવું કહેવામાં આવે છે.

સાહિત્યિક ચેતનાની મૂળભૂત ગતિને આગળ વર્ણવ્યા તે પ્રકારની demystificationની પ્રવૃત્તિ સાથે મેળ પાડવાનો હોય છે. સાહિત્ય સાહિત્યિકતા પ્રાપ્ત કરીને પ્રમાણભૂત ક્યારે બને? જ્યારે એને બોધ થાય કે પોતાની ભાષા પરત્વે ઉચ્ચ પદવીનો કરેલો દાવો નરી myth જ હતી ત્યારે!

આમ વિવેચકનું કાર્ય સર્જકના ચિત્તમાં મહદંશે સભાનપણે રહેલા demystificationના હેતુનું સમપરિમાણી બની રહે છે. હુસેર્લે આ demystificationને સમજાવતાં કહ્યું છે કે એ એક એવી પ્રક્રિયા છે જે જ્યારે superior theoretical man inferior natural manનું નિરીક્ષણ કરતો હોય છે ત્યારે ઉદ્ભવે છે.

ફિલસૂફી એ એક એવો વ્યાપાર છે જે સામાન્યપણે સ્વીકારેલાં કેટલાંક ગૃહીતોને – આપણાં કેટલાંક naive assumptionsને – પોતાને સમજવાને માટેની સમીક્ષાત્મક પ્રવૃત્તિને નિમિત્તે આપણી ચેતનાને માટે સુલભ બનાવી આપે છે. બીજી રીતે કહીએ તો એક પ્રકારની પોતાના અર્થઘટનની પ્રવૃત્તિ છે જે આપણી ચેતનાના જ પ્રકાશથી દૂર ભાગી છૂટવાના વલણને ટાળવામાં આપણી મદદે આવે છે. એ માનવીની તથા માનવી જે મૂલ્યો દ્વારા સમ્પ્રજ્ઞાતપણે નિયન્ત્રિત થતો હોય છે તેની આલોચના હોય છે. પણ પોતાનાથી પીઠ ફેરવી લીધા પછી જ દાર્શનિક જ્ઞાન ખરેખર તો અસ્તિત્વમાં આવતું હોય છે. કટોકટીની પરિભાષા જ એવી છે જે પોતાના સત્યને ભ્રાન્તિની પદ્ધતિથી રજૂ કરે છે. પોતે જે પ્રકાશને વિચ્છુરિત કરે છે તેને એ જોતી જ નથી.

કટોકટીના અનુભવ સાથે ઊપસી આવતી આ self-demystificationની ભાત સાહિત્યિક વિવેચના જોડે શો સમ્બન્ધ ધરાવી શકે?

Demystifing critics વાસ્તવમાં સાહિત્યનું એક વિશિષ્ટ ભાષા તરીકે ગૌરવ કરતા હોય છે; એ એક પ્રમાણભૂત લેખી શકાય એવી ભાષા છે, પણ એઓ એના સૂચિતાર્થોથી વેગળા ખસી જાય છે, એમને જ્યાંથી આન્તરિક દૃષ્ટિ પ્રાપ્ત થાય છે તે ઉદ્ગમસ્રોત સાથેના સમ્બન્ધસૂત્રને એઓ છેદી નાંખે છે.

આપણે જ્યારે ભાષા વિશે એવું વિધાન કરતા હોઈએ છીએ કે સંકેતક અને સંકેતાર્થ કદી એકરૂપ બની જઈ શકે નહીં, ત્યારે આ વિધાનમાં રહેલા ગૃહીતને તો સાહિત્યની ભાષા પરત્વે તો સ્વીકારી જ લીધેલું જ હોય છે. રોજ-બ-રોજની ભાષા તો આ બોધની નજીક રહીને ચાલતી હોય છે, પણ સાહિત્યની ભાષાનું એવું નથી. સાહિત્યની ભાષા વ્યવધાનરહિત અભિવ્યક્તિના તર્કછળમાંથી મુક્ત છે. આપણે બધા જ આ જાણતા જ હોઈએ છીએ પણ આપણી આ જાણકારી આપણે જાણી કરીને એની વિરુદ્ધના સત્યને ઉચ્ચારીને પ્રકટ કરતા હોઈએ છીએ!

આપણે સાહિત્યને fiction કહીએ છીએ પણ એમાંથી સત્ય ઉત્ક્રાન્ત થતું આવે છે. સાહિત્ય નામે પોતાને સંગીર્ ક કૈર્બોહ તરીકે જ અસ્તિત્વમાં આવતું લેખે છે, પોતાને પ્રતિબિમ્બિત કરવાની જે mirror effect તેની દ્વારા પોતાને સમથિર્ત કરવાનો એનો પ્રયાસ જ empirical realityથી એના વેગળાપણાનો દ્યોતક બની રહે છે. એ જ રીતે સંકેતક સંકેતાર્થથી જુદો પડે છે; અને સાહિત્યિક ભાષાનું જાણે એ વ્યાવર્તક લક્ષણ બની રહે છે.

જ્યારે લેખકો કશા સૂચિતાર્થ વિનાનાં સ્પષ્ટ વિધાનો કરતા થઈ જાય છે. ત્યારે વાચકો જે વાસ્તવિકતાથી એ ક્યારનુંય છૂટું પડી ગયું હોય છે તેની જોડે એને ગૂંચવી મારીને નીચું પાડે છે.

Fictionની reality ઉપરની અગ્રિમતા, ઇન્દ્રિયબોધ ઉપર કલ્પનાની અગ્રિમતા તે વાસ્તવિકતાના બોધની

કશી ઊણપને માટેના આશ્વાસનરૂપ ગણી ન શકાય. રૂસોએ કહ્યું હતું: ‘મારાં બધાં જ સ્વપ્નો વાસ્તવિકતામાં પરિણમ્યાં હોત તોય હું એવો ને એવો અસન્તોષી રહ્યો હોતઃ હું તો સ્વપ્નો સેવ્યે જ ગયો હોત, કલ્પના કર્યે જ ગયો હોત, નવી નવી ઇચ્છાઓ સેવ્યે જ ગયો હોત. મારામાં મને એવું કશુંક શૂન્ય લાધ્યું છે જે શાથી છે તે હું સમજાવી શકતો નથી અને જે કશાથી ભરી દઈ શકાતું નથી. મારું હૃદય કંઈક જુદા જ પ્રકારની સંતૃપ્તિને ઝંખ્યા કરે છે જેનો ખ્યાલ હું આપી શકતો નથી, છતાં જેનું અદમ્ય આકર્ષણ હં અનુભવ્યા કરું છું.’

અહીં ચેતના કશાના અભાવમાંથી નથી જન્મતી, એ શૂન્યની ઉપસ્થિતિમાંથી જ ઘડાયેલી છે. કાવ્યની ભાષા આ શૂન્યનું નામ પાડી આપે છે. એને વિશેની પુનઃ પુનઃ નવી સમજ કેળવીને એ આ કરી શકે છે. એનું નવું નામકરણ કરતાં એ કદી થાકતી નથી. આ પુનઃ પુનઃ નામકરણની પ્રવૃત્તિ તે જ સાહિત્ય.

કાવ્ય જેમ વિશ્રબ્ધિની ક્ષણોમાં જન્મે છે, વાસ્તવિક લાગણીઓના ઉદ્રેકો શમી ગયા પછીની સ્થિતિમાં જન્મે છે અને પછીથી સ્મૃતિનો આભાસ ઊભો કરવા માટે fictional emotionsની શોધ ચલાવે છે તેવી જ રીતે work of fiction પણ fictional subjectને શોધી કાઢે છે જેથી બીજાની વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઊભો કરી શકાય. પણ આ fiction તે myth નથી, કારણ કે એ પોતાને નામ પાડીને ઓળખાવી શકે છે. એ demystification નથી, એ તો પહેલેથી જ demystified છે. અર્વાચીન વિવેચકો સાહિત્યને ગીસઅજૌકઅ કરી રહ્યા હોય એવું માને છે; વાસ્તવમાં એઓ પોતે સાહિત્યથી demystify થઈ રહ્યા હોય છે. એમનામાં પોતાનામાં શું બની રહ્યું છે તે પરત્વે એમણે અંધાપો કેળવ્યો હોય છે.

જે ઘડીએ એઓ સાહિત્યને તિલાંજલિ આપી દીધાનો દાવો કરતા હોય તે ઘડીએ પણ સાહિત્ય તો સર્વત્ર વ્યાપેલું જ હોય છે. પેલા હાઇડ્રા નામના જન્તુની જેમ સાહિત્ય બધેથી ફૂટી નીકળે છેઃ નૃવંશવિદ્યા, ભાષાવિજ્ઞાન, મનોવિશ્લેષણ સાહિત્ય નથી તો શું છે?

માનવીય વિષયોની શૂન્યતાની મોઢામોઢ ઊભા રહેવાનું ટાળવા માટે મનુષ્યનું મન હકીકતમાં જાતજાતનાં વિકૃતીકરણોનો આશ્રય લેશે.

આ વસ્તુઓના સ્વભાવમાં જ આ નિષ્ફળતાનાં મૂળ રહેલાં છે તે જોવાને બદલે એનું વ્યક્તિમાં એ આરોપણ કરવા ઇચ્છે છે. આ વ્યક્તિ તે રોમેન્ટિક પદાર્થ છે. એ ધીમે રહીને ઇતિહાસના ક્રમની પાછળ લુપ્ત થઈ જાય છે.

કાવ્યવિવેચનની પ્રારમ્ભિક ભૂમિકા

સાહિત્યતત્ત્વ વિશેની સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચામાં અનેક વાદ જોઈને કેટલાંકની ધીરજ ખૂટી જતી હોય છે. સાહિત્યતત્ત્વના મૂળભૂત મુદ્દાઓ પરત્વે એકવાક્યતા પ્રવર્તતી નથી અને તેથી એ અંગેની વિતણ્ડામાં જ રસ લેનારો એક વર્ગ ઊભો થયો છે જે ગમ્ભીર પરિભાષા અને જાણીકરીને ઊભી કરેલી દુર્બોધતાની આડશે અરાજકતા ફેલાવવાના રોમેન્ટિક અભિનિવેશને જ છુટ્ટો દોર આપતો હોય છે એવું કેટલાંક અકળાઈને કહેવા લાગ્યા છે. આપણી નેમ તો સાહિત્યકૃતિના હાર્દમાં પહોંચવાની હોવી જોઈએ. આ કહેવાતી તાત્ત્વિક ચર્ચાની જટાજાળ જો એમાં જ અન્તરાયરૂપ થતી હોય તો વ્યુત્પત્તિમત્તાના આભાસી ગૌરવને નામે એને છાવર્યા કરવાનો કશો અર્થ નથી એવું કહેવાતું સંભળાય છે. એરિસ્ટોટલના સમયથી આ ઊહાપોહ ચાલતો આવ્યો છે. કોઈ વાર mimesisની પર વધારે ભાર મૂકવામાં આવે છે તો કોઈ વાર ભાષા અને અભિવ્યક્તિની વીગતો પર. એરિસ્ટોટલ પ્લેટોની વિચારણાનું પુનઃસંસ્કરણ કરે તો એરિસ્ટોટલના અનુગામીઓ એની વિચારણાનું પુનઃસંસ્કરણ કરે. આમ આ પ્રવૃત્તિ સતત ચાલ્યા કરતી હોય છે અને સદા ચાલ્યા કરશે એવું લાગે છે. આથી ક્યારેક તો આપણા હાથમાં સાહિત્યતત્ત્વ વિશેના સિદ્ધાન્તોનું સુનિશ્ચિત સ્વરૂપનું અને કાયમી માળખું આવી જશે એવી આશા ઠગારી નીવડે છે. આવું કશુંક સિદ્ધ કરવાના મહત્ત્વાકાંક્ષી પ્રયત્નો નથી થયા એમ નહીં. નોર્થ્રોપ ફ્રાયે આવો પ્રયત્ન એમના પુસ્તક ‘એનેટોમિ ઓવ ક્રિટિસિઝમ’માં કર્યો છે. એમને આશા હતી કે એઓ સાહિત્યિક સિદ્ધાન્તોનો સર્વાશ્લેષી સમન્વય સિદ્ધ કરી શકશે. પણ એ પુસ્તક તો એમની પ્રખર આન્તરસૂઝથી પ્રકટેલાં થોડાંક નિરીક્ષણોનું સંકલન જ બની રહ્યું છે.

આપણે ત્યાં ભારતીય રસમીમાંસાની જે કાંઈ ચર્ચા થોડાક તદ્વિદોએ કરી છે તે બહુધા મૂળ કૃતિઓમાં ચર્ચાયેલા વિષયો અને સિદ્ધાન્તોને સરળ ભાષામાં મૂકીને સુબોધ બનાવી આપવા પૂરતી મર્યાદિત રહી છે. સંસ્કૃતનો અભ્યાસ નહીં હોવાને કારણે મોટા ભાગના સાહિત્યવિવેચકો મૂળ કૃતિ સુધી પહોંચી શકતા નથી. એમને ધ્યાનમાં રાખીને આવો મર્યાદિત પ્રયત્ન કરવામાં આવે છે. પશ્ચિમમાં જે પ્રશ્નો ઊભા થયા છે અને જેની મીમાંસા સતત ચાલ્યા કરે છે તેની સાથે આપણી સાહિત્યમીમાંસાને સાંકળીને પૂરક સ્વરૂપનું કશુંક ઉપજાવવાનો પ્રયત્ન ભાગ્યે જ થયો છે. આપણી ભાષાવિષયક વિચારણા અને પશ્ચિમમાં એ વિશે થતી રહેલી વિચારણાનું તુલનાત્મક અધ્યયન થવું ઘટે. આપણાં સંશોધનો ચીલાચાલુ વિષયોની મર્યાદાઓમાં મોટે ભાગે પુરાઈ રહ્યાં છે.

પશ્ચિમમાં પણ રૂપરચનાવાદ કે સંરચનાવાદની સામે ઉગ્ર પ્રતિક્રિયાઓ પ્રકટ થવા લાગી છે. રૂપરચનાવાદીઓ ઐતિહાસિક પરમ્પરા પર મૂકાતા વધારે પડતા ભારનો વિરોધ કરતા હતા. છતાં એઓ આજ સુધી એ ઐતિહાસિક પરમ્પરાને સાવ ટાળીને ચાલવાનું સાહસ કરી શક્યા નથી. હવે રૂપરચનાવાદીઓ કેવળ પુરાણ પૂર્વજોને ઘટે એવો આદર પામે છે એટલું જ. સંરચનાવાદ સાહિત્ય પરત્વે ઝાઝો ઉપયોગી પુરવાર થયો નથી એવું કહેવાવા માંડ્યું છે. જો તમે વિવેચનના અમુક એક અભિગમને જ સ્વીકારીને કૃતિવિવેચન કરો તો એ મર્યાદિત સિદ્ધાન્તના ચોકઠામાં સંકુલ અને બહુપરિમાણી કૃતિને પરાણે જડી દેવાની જોહુકમી કરવા જેવું જ થાય. આ પ્રકારના reductive criticismથી કૃતિની સમૃદ્ધતાને ન્યાય

થઈ શકે નહિ. આવી દોલાયમાન પરિસ્થિતિમાં કશું સ્થિર સુનિશ્ચિત હાથ લાગી શકશે ખરું?

થોડે થોડે ગાળે આક્રમક ભાષામાં જૂના વિવેચકો અને સર્જકો પર હુમલો કરીને ઉદ્દામવાદી વલણ અખત્યાર કરી પોતાની નવી ભૂમિકાની માંડણી કરી આપતા ખરીતાઓ બહાર પાડવાના તબક્કાઓ આવે છે. આ બધા ખરીતાઓ પણ મોટે ભાગે પરસ્પરવિરોધી હોય છે. એનું કાર્ય જાગૃતિ લાવવા કરતાં સનસનાટી ફેલાવી દેવાનું વિશેષ હોય છે. આથી એને આધારે સાહિત્યિક આબોહવા નક્કી કરવા જઈએ તો કદાચ થાપ ખાઈ બેસીએ.

સાહિત્ય સાથે જેને મોટે ભાગે લેવાદેવા છે એવો વર્ગ શું કહેતો હોય છે અને કરતો હોય છે તે જાણવું જરૂરી થઈ પડે છે. આથી આપણે સાહિત્યનો શિક્ષક વિવેચક કૃતિ જોડે શું કરતો હોય છે તેની માહિતી મેળવવી જોઈએ. સાહિત્યનો શિક્ષક જ્યારે કવિતા લઈને વર્ગમાં જાય છે ત્યારે કવિતા સાથે કેવી રીતે વર્તે છે તે આપણે જાણવું જોઈએ. મોટે ભાગે વર્ગમાં કાવ્યનો ગદ્યાન્વય, સરળ ભાષામાં એના ‘અર્થ’ની સમજૂતી – આટલું જ થતું હોય છે. એથી વળી કોઈ આગળ જાય છે તો અલંકાર અને છન્દ ઓળખી બતાવે છે, કાવ્યપ્રકાર વિશે કંઈક કહે છે અને કોઈક વાર કવિના જીવન વિશેની રોચક વીગતો આપે છે. માધ્યમિક શિક્ષણના સ્તર પર સાહિત્ય વિશેની જે સમજ હોય છે તેથી વધુ સૂક્ષ્મ સ્વરૂપની સમજ ઉચ્ચતર શિક્ષણમાં ખીલતી આવે એવું આપણે ઇચ્છતા હોઈએ છીએ. પણ વાસ્તવિકતા કંઈક જુદી જ છે. આ સમજ કેવીક ખીલી હોય છે તે જોવું હોય તો આપણા અભ્યાસક્રમનાં માળખાં તપાસો, આપણાં પાઠ્યપુસ્તકો પર નજર નાંખો, વિદ્યાપીઠોમાંના સાહિત્ય વિભાગોની કામગીરી નિહાળો, પરીક્ષાનાં પ્રશ્નપત્રો પર નજર નાંખો, આથી પરિસ્થિતિનો ખ્યાલ આવી જશે. આપણી વિદ્યાપીઠોમાં સાહિત્ય વિભાગ તરફથી એની અભ્યાસસંશોધનની પ્રવૃત્તિનો ખ્યાલ આપે એવાં સામયિકો ભાગ્યે જ પ્રકટ થતાં હોય છે. આથી બધું બાંધે ભારે ચાલ્યા કરતું હોય છે. ઘણી જગ્યાએ તો સાહિત્ય વિભાગના અધ્યક્ષનાં રુચિ-શક્તિ આખા વિભાગની મર્યાદા બની રહે છે.

આમ છતાં આપણે આટલી તો અપેક્ષા રાખીએ કે સાહિત્યનો અધ્યાપક વિવેચન વિશે પ્રવર્તતા જુદા જુદા અભિગમોની જાણકારી ધરાવતો હોવો જોઈએ અને એના તારતમ્યનો વિવેક કરવાની સજ્જતા એની પાસે હોવી જોઈએ. સંસ્થાના સંચાલક કે અધ્યક્ષને અભિમત દૃષ્ટિબિન્દુ સ્વીકારીને સહીસલામત રહેવાની કાયરતા એનામાં ન હોવી ઘટે. વિદ્યાર્થીઓને ખુશ કરવા માટે એમને અનુકૂળ અભિગમ સ્વીકારી લઈને એ લોકપ્રિય થવાનો ભ્રમ સેવતો નહીં હોય. આથી ઊલટું, કેટલાક ક્રાન્તિકારી હોવાનો ડોળ કરવા માટે, સલામતી જાળવીને ગર્જના કર્યા કરતા હોય છે. કશુંક નવું કરવાને નામે બુદ્ધિ વગરનાં અને હાસ્યાસ્પદ ગતકડાં કર્યા કરતા હોય છે. આથી એવું લાગે છે કે સાહિત્યનો કોઈ શિક્ષક બૌદ્ધિક પ્રતીતિથી અમુક એક નિશ્ચિત અભિગમને સ્વીકારીને અધ્યાપનના કાર્યમાં ભાગ્યે જ પ્રવૃત્ત થતો હોય છે. જોહ્ન સી. શેરવૂડે આવી જ પરિસ્થિતિના અનુલક્ષમાં કદાચ કહ્યું હશે, ‘Theory may in fact be the hobby of a sophisticated minority.’

આ આખી પરિસ્થિતિને બને તેટલી વિશદ બનાવીને જોવાનો પ્રયત્ન કરીએ. એક બાજુ છે સાહિત્યકૃતિઓ જેને જગતમાંના બીજા પદાર્થોથી જુદી પાડીને આપણે જોતા હોઈએ છીએ. આ કૃતિઓ ભાષાથી રચાયેલી બીજી રચનાઓ (ઉદ્‌બોધનો, ઇતિહાસ, છાપાંનો અહેવાલ, માહિતી આપનાર નિબન્ધ)થી પણ એ જુદી પડતી હોય છે. કેટલીક વાર એ બધાંમાં પણ સાહિત્યકૃતિની વિશિષ્ટતાનું તત્ત્વ પ્રવેશે છે એની ના નહીં. તો આપણો પ્રશ્ન આ છેઃ સાહિત્યકૃતિને વિશિષ્ટ બનાવનારું આ તત્ત્વ કયું છે? આ પ્રશ્નનો એક જ સાચો

જવાબ હોઈ શકે એવું નથી. એનો ઘણી રીતે જવાબ આપી શકાયઃ સાહિત્ય કૃતિઓ જગતમાં જે છે તેનું પુન:સંસ્કરણ છે mimesis સાહિત્યકૃતિઓ સહજોપલબ્ધિની અભિવ્યક્તિ છે (intuition is expression); સાહિત્યકૃતિઓનું લક્ષ્ય સત્ય નથી પણ વિગલિત વેદ્યાન્તરત્વનો આનન્દ છે. સાહિત્યકૃતિઓ સ્વયંપર્યાપ્ત હોય છે, એમના વડે બીજું કશું સિદ્ધ કરવાનું હોતું નથી (they are autonomous of distinterested). આ ઉપરાંત સાહિત્યકૃતિઓને ટેલિવિઝન કે રેડિયોનાં કહેવાતાં રૂપકોથી પણ જુદી પાડી શકાય, કારણ કે ટેલિવિઝન કે રેડિયોનાં રૂપકો આ કે તે હેતુના પ્રચારાર્થે યોજાતાં હોય છે. આથી સાહિત્ય કૃતિઓની આગવી ગુણવત્તાને એનું વ્યાવર્તક તત્ત્વ લેખવામાં આવે છે. સાહિત્યનું પરિશીલન કરનારાઓમાં સાહિત્ય શું છે તે વિશેની અમુક સમજ અને સમ્મતિ પ્રવર્તે છે, ભલે એની નિશ્ચિત દૃઢ વ્યાખ્યા બાંધવામાં આવી નહીં હોય. સમાજ આવી કેળવાયેલી સમજને માન્ય રાખે છે. પ્રોફેસર જી.ઇ.મૂરે goodness વિશે કહેલું, ‘Goodness has a status like that ot the sensation of yellow, which we can recognize but cannot define.’ સાહિત્યને વિશે પણ આવું જ છે છે એમ કેટલાંક માને છે. સાહિત્યિકતા જેવું કશુંક છે, પણ એને વિશે નિશ્ચિતતાપૂર્વક કશું દૃઢ લક્ષણોવાળી વ્યાખ્યા બાંધીને કહી શકાતું નથી.

કેટલીક વાર કાવ્યકૃતિઓને એકબીજા સાથે સરખાવીને મૂલ્યાંકન કરવામાં આવે છે અને એની ચઢતીઊતરતી શ્રેણી પણ નક્કી કરવામાં આવે છે. એને આધારે કૃતિને પાઠ્યક્રમમાં લેવી કે નહીં તેના નિર્ણયો પણ થતા હોય છે. અહીં તો સમ ખાવા પૂરતીય આલોચનાત્મક પ્રવૃત્તિ છે; પણ ઘણી વાર તો લેખક પોતાના જૂથનો ‘મામકાઃ’ વર્ગનો છે એટલી હકીકત જ પાઠ્યપુસ્તકમાં એના સમાવેશ માટે સમ્પાદકની દૃષ્ટિએ જરૂરી હોય એવું હમણાંનાં કેટલાંક પાઠ્યપુસ્તકો જોતાં લાગે છે. આ પ્રકારની મૂલ્યાંકનની પ્રવૃત્તિને કશો સંગીન સૈદ્ધાન્તિક આધાર ન હોવાને કારણે એ એની સાહિત્યિક ગુણવત્તા પરત્વે કશું પ્રતીતિજનક સ્થાપિત કરી શકતી નથી. હજી ગુણવત્તાના ક્રમ આપવાની પંતુજીની પદ્ધતિ ઘણા વિવેચકો અપનાવતા દેખાય છે. કેટલીક વાર ભૂતકાળના અમુક એક કવિ વિશે એક આખી પેઢી સર્વસંમત એવો અભિપ્રાય ધરાવતી જોવામાં આવી છે. પણ આવા અભિપ્રાયોની પણ, આપણી ખીલતી આવતી સાહિત્યસૂઝના અનુલક્ષમાં, પુનઃ આલોચના થતી રહેવી જોઈએ. આ દૃષ્ટિએ આપણે પ્રેમાનંદ, અખો, શામળ કે દયારામનાં; ગોવર્ધનરામ, મુનશી કે રમણલાલ દેસાઈનાં પુનર્મૂલ્યાંકનો કર્યાં નથી. આ આપણી પ્રજાના શિક્ષિત વર્ગના બૌદ્ધિક પ્રમાદનું જ દ્યોતક બની રહે છે. અર્વાચીન, અદ્યતન અને સદ્યતન કવિતાનાં મૂલ્યાંકનો પ્રારમ્ભમાં તો આકરી પ્રતિક્રિયાના સ્વરૂપમાં હોય છે, પછી ક્યાંકથી એને સ્વીકૃતિ મળે છે. આ પછી ગતાનુગતિકતાનો ગાળો આવે છે. આજનો સુચિન્તિત મત ભવિષ્યની પેઢીને ગ્રાહ્ય બને એવું બનતું ઝાઝું જોવામાં આવતું નથી. પૂરી સજ્જતાથી અને પૂર્વગ્રહથી મુક્ત રહીને કરેલી સત્યનિષ્ઠ વિવેચનાનું જ આયુષ્ય લાંબું હોય છે. સાહિત્યસર્જનમાં તેમ જ વિવેચનમાં અમરતા આ ગુણો પર અવલંબે છે. અમુક વર્ગ કે જૂથ તરફથી એને ઉપલબ્ધ પ્રચારમાધ્યમો દ્વારા અમુક લેખકોને ઊંચે ચઢાવવામાં આવે એવું બને, પણ એ સ્થાને એઓ હંમેશાં સુપ્રતિષ્ઠિત જ રહેશે એવું કહી શકાય નહિ. આનાં સમર્થનો તો આપણી સ્મૃતિમાંથી જ ઘણાં જડી રહેશે.

કાવ્ય કે સાહિત્યકૃતિ મનોરંજક હોય તેવી અમુક વર્ગમાં એને ઝાઝી સ્વીકૃતિ મળે એવું બનતું દેખાય છે. ઘણી વાર આવી કૃતિઓ ગણતરીપૂર્વક વાચકોના અભિગ્રહપૂર્વગ્રહોને પંપાળે છે, એની રુચિને વશ વર્તે છે, એને આઘાત આપે એવું કશું કરવાનું જોખમ ખેડતી હોતી નથી. પરમ્પરાગત મૂલ્યબોધનું એ સમર્થન કરે છે. જ્યાં સાહિત્યતત્ત્વની સૂઝ વિકસી નથી હોતી ત્યાં આવી કૃતિને બિરદાવવામાં આવે છે. સૂક્ષ્મતા, વ્યંજકતા કે સાચી રસવૃત્તિનું ત્યાં ઝાઝું ગૌરવ થવાની શક્યતા રહેતી નથી. એ બધાંને નરી અલંકૃતતામાં ખપાવીને ભાંડવાનું વલણ પણ ઘણા સ્વીકારતા દેખાય છે. પ્રજાના મોટા ભાગના શિક્ષિત વર્ગે અને સાહિત્યનું

અધ્યાપન કરનારા અધ્યાપકોએ જો વિવેક અને ઊંડી સૂઝ કેળવ્યાં નથી હોતાં તો આવા અભિપ્રાયો જ મૂલ્યો બનીને ઠસી પડે છે. પ્રજાની રસવૃત્તિને વિકસાવવાનું કામ સાહિત્યનું છે અને એમાં જ અધ્યાપકોએ પ્રવૃત્ત થવાનું છે. એને બદલે સાહિત્યમાં પ્રવર્તતા રાજકારણને વશ થઈને કે સમકાલીન મૂલ્યબોધને જ નિર્ણાયક તત્ત્વ ગણી લઈને જો કોઈ આલોચનાની પ્રવૃત્તિ આદરે તો એ સાહિત્યના વિકાસને માટે ઉપકારક નહીં નીવડે એવો ભય રહે છે. સાહિત્યકૃતિથી મૂલ્યબોધની ભૂમિકા રચાય છે ખરી, પણ તે સમાજે સ્વીકૃતિ આપેલાં મૂલ્યોનું જ હંમેશાં સમર્થન કરે એવું ન પણ બને. આ કામ સાહિત્ય તાકિર્કતાથી કરતું નથી, એની વૈજ્ઞાનિક ચકાસણી શક્ય નથી, આ કામ સર્જકે વિકસાવેલી સૂઝથી થતું હોય છે. સાહિત્યનું શિક્ષણ વિજ્ઞાન, વાણિજ્ય અને બીજી કેટલીક જ્ઞાનની શાખાઓમાંથી બાકાત રાખવામાં આવ્યું છે એની પાછળ આવા જ કેટલાક, સાહિત્ય વિશેના, પૂર્વગ્રહો, કામ કરતા લાગે છે.

દરેક કાવ્યમાં જે અર્થ રહ્યો હોય છે તેને અંશતઃ જ, સંપૂર્ણતયા નહિ, બીજી સંજ્ઞાઓ દ્વારા અનૂદિત કરી શકાય છે. સ્પષ્ટીકરણના સ્વરૂપનું ગદ્યમાં કરવામાં આવતું ટિપ્પણ કે બિનસાહિત્યિક એવું મનોવૈજ્ઞાનિક પૃથક્કરણ આથી ઝાઝું, કરી શકે નહિ. પશ્ચિમમાં ‘heresy of paraphrase’ વિશે ઘણું કહેવાતું રહ્યું છે. ઘણા માને છે કે કવિતાને શબ્દાન્તરે કહી શકાય જ નહીં, છતાં કવિતાના એક ભાષામાંથી બીજી ભાષામાં, અનુવાદો તો થતા જ રહે છે. અનુવાદમાં આખું કાવ્ય ઊતરતું નથી; એની મૂળ ભાષાનો લય, એની લઢણો, એના કાકુઓ, એનો સાંસ્કૃતિક પરિવેશ – આ બધું એમાં ઝાઝું આવી શકતું નથી. છતાં આપણે વિશ્વની ઘણી, પ્રથમ કક્ષાની સમૃદ્ધ, કવિતાને કેવળ ભાષાન્તરથી જ પામીએ છીએ; એથી આપણી સર્જકતાને અને કાવ્યસૂઝને પણ સમૃદ્ધ કરતા રહીએ છીએ. સાહિત્યના અધ્યાપનમાં તો કાવ્ય વિશેનાં ટિપ્પણો, ભાષ્યો અને અર્થઘટનોનો ગંજાવર ખડકલો થતો દેખાય છે, ઘણાં પોતાની વ્યુત્પત્તિમત્તાનું આ રીતે પ્રદર્શન કરીને રાચતા દેખાય છે. કહેવાતા વિવેચનનાં સામયિકો આવી પ્રવૃત્તિથી જ ભરેલાં દેખાય છે.

ગદ્યટિપ્પણોથી કાવ્યના અર્થ પરત્વેના સત્યને કંઈક આંબવા જેવું થાય છે. આવાં ટિપ્પણો કેટલીક વાર ખોટી જ દિશામાં જતાં દેખાય છે, એ સાચાં નથી તે પુરવાર કરી શકાય એવું હોય છે. કેટલાક અન્તિમે જઈને એવું વિધાન કરતાં હોય છે કે કાવ્યને કશો નિશ્ચિત અર્થ હોતો નથી, ભાવક દ્વારા થતા એના દરેક નવા અનુભાવને એનો અર્થ બદલાતો રહે છે. જો ખરેખર આવી પરિસ્થિતિ હોય તો કાવ્યની ખોટી સમજણ સુધારવાની વાત રહેતી જ નથી; કાવ્ય વિશેની ખોટી સૈદ્ધાન્તિક સમજ કે અર્થભેદ પરત્વેની કશી ચર્ચાનો પછી તો પાયો જ રહેતો નથી. પણ આપણે જાણીએ છીએ કે આવી પ્રવૃત્તિ તો હંમેશાં ચાલ્યા જ કરતી હોય છે. કાવ્યનો એવો કશોક મર્મ છે, એનું એવું કશુંક સત્ય છે જેને કેળવાયેલી રસવૃત્તિ અને વિવેકશક્તિવાળો ભાવક પામી શકે છે એવું ગૃહીત તો આપણે સ્વીકારીને જ ચાલતા હોઈએ છીએ. એથી જ તો આ બાબતમાં સજ્જતા પામવાનું, રસવૃત્તિ કેળવવાનું, સૂઝ વિકસાવવાનું આપણે સ્વીકાર્યું છે. આમ છતાં એ પણ સાચું કે કોઈ માતબર સાહિત્યકૃતિ વિશે વિવેચકોમાં પૂરેપૂરી એકવાક્યતા પ્રવર્તે કે એનું સત્ય, એનું હાર્દ પૂરેપૂરું હાથ લાગી જાય અને પછી એને વિશેની કશી આલોચનાત્મક પ્રવૃત્તિને અવકાશ રહે જ નહીં એવું કદી બનતું નથી. આમ છતાં ગોવર્ધનરામ વિશે કે નાનાલાલ વિશે એકવાક્યતા પ્રવર્તતી હોવી જોઈએ એવો આગ્રહ ઘણી વાર કેટલાક રાખતા જોવામાં આવે છે. જો તમે સ્વીકૃત મતથી જુદા પડતા હો તો તમે ઉચ્છાંછળા છો, અવિવેકી છો એટલું જ નહીં તમારી સાહિત્યિક સૂઝ કાચી છે એવું સાંભળવાનો વારો આવે છે. કવિતા વિશેની આનુષંગિક વિગતોની જાણકારી એને સમજવામાં ઉપયોગી થઈ પડે. પણ ઘણા આ વિગતો એકઠી કરવાની પ્રવૃત્તિ ગૌણ છે, કાવ્યના હાર્દ સુધી પહોંચવામાં ઉપયોગી એવું સાધન માત્ર છે તે ભૂલી જાય છે અને આ માહિતી એકઠી કરવામાં મચ્યા રહેવું એ જ જાણે વિવેચનની પ્રવૃત્તિ છે

એવું માનીને ચાલતા દેખાય છે. ઘણા કવિ કે કવિતાની વાત કરતાં એના અંગત જીવનની ઘટનાઓને ખૂબ બહેલાવી બહેલાવીને કહેતા હોય છે, કવિની સમકાલીન પરિસ્થિતિનું આલેખન વીગતે કરે છે. આ બધું કાવ્ય વિશેની મૂળભૂત ચર્ચાની અવેજીમાં ચાલી શકે નહિ. કાવ્યબોધમાં ઉપકારક તેટલું જ સ્વીકાર્ય, બાકીનું બધું પરિહાર્ય એવો વિવેક કેળવવો ખૂબ જરૂરી છે. સમકાલીન સામાજિક સન્દર્ભ, કવિની જીવનવિચારણા, કવિનું કાવ્યવિષયક દૃષ્ટિબિન્દુ – આ બધું મહત્ત્વનું છે પણ તે ગૌણભાવે, કહેવાતા વિદ્વાનો આ ગૌણ વીગતો પરત્વે ઘણું પાણ્ડિત્ય ડહોળતા દેખાયા છે, આપણા કાવ્યવિવેચનમાંથી આ બિનજરૂરી વીગતોનું ભારણ દૂર થવું જોઈએ.

સાહિત્યિક વિવેચનને નામે થતી સર્વ પ્રવૃત્તિમાં થોડ ◌ઘણે અંશે તારવણી અને પસંદગીની પ્રક્રિયા તો ચાલતી જ હોય છે, પછી એ પ્રવૃત્તિ અર્થઘટનની હોય કે મૂલ્યાંકનની હોય. આપણે એક કાવ્યનું વિવેચન કરતા હોઈએ છીએ ત્યારે કાવ્યમાંની અમુક વિગતોને આલોચના માટે જુદી તારવીએ છીએ અને એ સિવાયની બીજી વિગતો પર ઝાઝું ધ્યાન આપતા નથી. વળી વિવેચનની પ્રવૃત્તિમાં ભાષાન્તરનું તત્ત્વ પણ રહેવાનું જ; કવિના શબ્દોને વિવેચક પોતાના શબ્દોમાં મૂકીને વાત કરવાનો. આ વિધાનોનો સૂચિતાર્થ શો છે તે વિશે ઉપપત્તિ શી હોઈ શકે? આ વિધાનો પરત્વે ઝાઝો મતભેદ ન હોય, પણ એનાં જે સ્વાભાવિક પરિણામો આવે તે એટલાં સહેલાઈથી, કશા મતભેદ વિના, સ્વીકાર્ય ન બને.

કાવ્ય એ અત્યન્ત સંકુલ એવી શાબ્દિક રચના છે એ સ્વીકારીએ તો એમાં રહેલાં ઘટકો, એમની વચ્ચેના સમ્ભવિત અનેકવિધ સમ્બન્ધો – આ સ્વીકારવાનું રહે. કાવ્યમાં રહેલો વિચાર (felt thought), કલ્પનો, લય, શબ્દાલંકાર તથા અર્થાલંકાર, એમાં રહેલું કથનતત્ત્વ અને એમાંથી ઊપસી આવતી અનેક તાર્કિક ભાત – આ બધું એકીસાથે લક્ષમાં લેવાનું અશક્ય થઈ પડે. આમ છતાં આપણે તો કહેતા હોઈએ છીએ કે કાવ્ય તો એક અખણ્ડ પુદ્ગલ છે, એનો અંશોમાં વિચાર ન થઈ શકે. પણ વાસ્તવમાં ખરેખર શું શક્ય હોય છે? આ બધાં ઘટકો વચ્ચેના સમ્બન્ધોની અનેકવિધ શક્યતાને આપણે પૂરેપૂરી આપણી આલોચનામાં આવરી લઈ શકીએ નહીં તે દેખીતું છે. એક નાના નિબન્ધમાં કોઈ આ બધાં ઘટકોનો સમગ્રતયા વિચાર કરીને એ વિશે આલોચનાત્મક દૃષ્ટિએ કશું કહી શકે એ સૈદ્ધાન્તિક રીતે જોતાં પણ સમ્ભવિત લાગતું નથી. એક પછી એક ઘટકોને ગણાવતા જઈએ એ દરમ્યાન જ ધીમે ધીમે આપણે કાવ્યના અખણ્ડ પુદ્ગલના ખ્યાલથી દૂર ને દૂર જતા જઈએ. વળી કાવ્ય પરત્વે આપણે એટલાં તો જુદાં જુદાં વલણો અને વિભિન્ન રસો દાખવતા હોઈએ છીએ કે ઘડીક સન્તોષકારક અને સુનિશ્ચિત લાગતું વિવેચન બીજા વાચને આપણને અધૂરું લાગવા માંડે. કશીક પણ સંકુલ સમૃદ્ધિવાળી કોઈ કૃતિને આપણે વાંચતા હોઈએ છીએ ત્યારે આપણે દરેક વાચને કશુંક નવીન પામતા હોઈએ એવો અનુભવ થાય છે. કાવ્ય પરત્વે અત્યન્ત સંવેદનપટુ નહીં હોય એવા વાચકો પણ એટલું તો જાણતા હોય છે કે જુદો જુદો અભિગમ ધરાવનારી વિવેચનાઓ, એ પરત્વેનાં નવીનતમ વલણો, કૃતિ વિશેના આપણા ખ્યાલને બદલી નાખે છે. એ ઉપરાંત રાજકારણમાં થતાં પરિવર્તનો, સામાજિક મૂલ્યોમાં થતાં પરિવર્તનો અને ખીલતી આવતી મનોવૈજ્ઞાનિક સૂઝને કારણે પણ કૃતિ વિશેના ખ્યાલો બદલાતા રહે છે. વળી વિવેચનમાં અનિવાર્ય થઈ પડતા કવિના શબ્દોના ભાષાન્તરને ટાળવું હોય તો કૃતિમાંથી સીધાં અવતરણો જ ઉતારવાનાં રહે. પણ કાવ્યના સમગ્ર અર્થથી વિચ્છિન્ન હોવાને કારણે કૃતિની સમગ્રતાને એક અંશ દ્વારા જ રજૂ કરવાનો ઊણો પ્રયત્ન કરીને અટકી જાય એમ બને.

આમ વૈવિધ્યપૂર્ણ સમૃદ્ધિવાળી સંકુલ કાવ્યરચના જોડે વિવેચકને કામ પાડવાનું હોય છેઃ એમાંથી એ એકાદ ભાત સ્પષ્ટ ઊપસી આવતી જુએ તો તે જ કાવ્યનો સમગ્ર મર્મ છે એવું કહી દઈ શકાય નહીં. એટલા માત્રથી કાવ્ય વિશે એ જે નિર્ણય પર આવે તેને સમગ્ર કાવ્ય પરત્વેનો નિર્ણય ન કહી શકાય. આથી એ જે

કહે તે તત્પૂરતું જ સાચું હોય છે, એ સર્વથા સ્વીકાર્ય જ બને એમ કહી શકાય નહીં. આટલું સ્વીકારીએ તો આપણે જુદી જુદી દિશામાં આગળ વધી શકીએ. ક્યાં તો આપણે ક્યારેક કાવ્ય વિશે કશું પૂરું સન્તોષકારક કહી શકીએ એ વિશે પૂરા સંશયવાદી બની જઈએ અથવા તો વિવેચનાત્મક અર્થઘટન સ્વભાવે કરીને જ અશ્રદ્ધેય હોય છે એવું સ્વીકારીને એને માત્ર વ્યક્તિગત રુચિના નિદર્શન રૂપ લેખીએ. પણ આ અનેક કારણે સ્વીકાર્ય ન બની શકે. માનવમન શું કળામાં કે શું જીવનમાં વ્યવસ્થા સ્થાપવા ઇચ્છતું હોય છે; જીવનના અરાજકતાભર્યા સમૃદ્ધ અનુભવસંચયમાં વ્યવસ્થા ઉપજાવી આપે એવી કળાકાર પાસે એ અપેક્ષા રાખે છે. આથી આપણને મૂંઝવી નાખનારી કળાકૃતિની વૈવિધ્યમય સમૃદ્ધિમાં પણ વ્યવસ્થા સ્થાપી આપવાનું એ વિવેચકને કહે તે સ્વાભાવિક છે. આ બધાં વચ્ચે સંગતિ સ્થાપી આપવાની કોઈ ભૂમિકા એની પાસે હોવી જોઈએ એવી અપેક્ષા આપણે રાખતા હોઈએ છીએ. કોઈ કૃતિની વિવેચના કશાક સંઘટનસૂત્રને આધારે ટકી રહે એવી બની છે કે કેમ તે આપણે જરૂર તપાસીએ. મૂળ કૃતિની સરખામણીમાં એ ચઢિયાતી છે કે ઊણી તે આપણી ચિન્તાનો વિષય નથી હોતો. બહુ બહુ તો આપણે કૃતિની આલોચનાને સાપેક્ષ દૃષ્ટિએ જોઈએ. એમાં મૂળ કૃતિ અને એના વિવેચનમાં અમુક પ્રકારનું સાદૃશ્ય અપેક્ષિત હોય છે. આ સમ્બન્ધમાં આપણી કવિતા વિશેની કોઠાસૂઝ શો ભાગ ભજવે છે તે પણ તપાસવું જોઈએ.

એક કાવ્ય જો આટલું સંકુલ હોય, એથી આટલા બધા પ્રશ્નો ઊભા થતા હોય, અને એ કારણે એનું નિશ્ચિત એવું એક અર્થઘટન કે મૂલ્યાંકન કરી શકાતું ન હોય તો આપણા હાથમાંથી સરી જતા એ છટકિયાળ તત્ત્વને નોખું પાડીને (જે તત્ત્વ બધાં જ કાવ્યોમાં હોવાનું) એથી જે લાભ આપણને થતો હોય તે જતો ન કરવો પડે અને જે છટકિયાળ તત્ત્વને કારણે એ બીજાં કાવ્યોની અપેક્ષાએ વધુ કે ઓછું મૂલ્યવાન લાગે એવી પરિસ્થિતિ ઊભી કરવાનું ઝાઝું શક્ય બનતું નથી. એમ તો જીવન પણ કેટલી બધી અનિશ્ચિતતાઓથી ભરેલું છે! પીળો રંગ કોને કહેવાય તેની વૈજ્ઞાનિક પરિભાષામાં ઓળખ આપી શકાય, પણ 'પીળો' શબ્દ વાપનાર બધાંના મનમાં એનો જે જુદો જુદો સંકેત હશે તેનો એ વ્યાખ્યામાં સમાવેશ થઈ શકે નહીં. વિજ્ઞાન અમુક શબ્દને વાપરવાની રૂઢિનો નિર્ણય પણ કરી આપી શકે નહીં; એ પ્રકાશનાં કિરણોની ચોકસાઈભરી વ્યાખ્યા કદાચ આપી છૂટે, પણ પ્રકાશના અમુક કિરણને આ કે તે નામે ઓળખવું તે યોગ્ય છે કે કેમ તે વિશે એ કશું કહી નહીં શકે. આમ છતાં એક ભાષા બોલનારા ભાષકો આ બધું સમજી લેતા હોય છે; એમના ભાષાવ્યવહારમાં અર્થની ગૂંચ, સાધારણ રીતે, ઊભી થતી નથી. પીળો રંગ ક્યાં પૂરો થાય છે ને નારંગી રંગ ક્યાંથી શરૂ થાય છે એ વિશે સન્દિગ્ધતા સંભવી શકે. આમ આવી સંદિગ્ધતા ભાષાના બંધારણમાં જ રહી હોય, રંગની રચનામાં જ હોય તો વ્યવહારમાં એથી ચોકસાઈ પરત્વે ઝાઝી મુશ્કેલી ઊભી થતી નથી, સાહિત્યના અધ્યાપકો શબ્દોની અમુક પ્રકારની સંરચનાને કાવ્ય કહેવાને સંમત થતા હોય અને એવી સંરચનાનું અમુક મૂલ્ય હોય કે અમુક અર્થ હોય એ પરત્વે એમની વચ્ચે સામાન્ય પ્રકારની સંમતિ હોય તો ભલે એની ચોક્કસ વ્યાખ્યા આપી નહીં શકાતી હોય, પણ એનો બોધ તો થતો જ હોય છે એમ માનવું રહ્યું. એના અનુવાદમાં પણ નિશ્ચિતતાનો દાવો ભલે નહીં કરી શકાય, તો પણ અમુક માત્રામાં એ મૂળના સત્યને આંબી શકે છે એવું કહી શકાય. વળી સાહિત્યના અધ્યાપકો અમુક કાવ્યોને લિરિક કહેવામાં અને અમુક કાવ્યોને કરુણાન્તિકા કહેવામાં સંમત થયા હોય તો એ પ્રકારના વર્ગીકરણથી અર્થ સરે છે એમ સ્વીકારવું રહ્યું.

આ પરિસ્થિતિને વધુ સ્પષ્ટ રીતે સમજવાનો, સાદૃશ્યોની મદદથી, પ્રયત્ન કરીએ. સારું કહી શકાય એવા વિવેચનને આપણે નકશા જોડે સરખાવી શકીએ. એ મૂળ કાવ્યનાં મહત્ત્વનાં લક્ષણોને ચીંધી બતાવી શકે, ઓળખાવી શકે અને એ રીતે આપણે માટે માર્ગદર્શક બની શકે. નકશામાં જુદાં જુદાં માપ હોય છે, આ કે

તે વસ્તુ પર ઓછોવત્તો ભાર મૂકવામાં આવ્યો હોય છે. એ ભૂસ્તરની વિવિધતા બતાવે. રાજકીય દૃષ્ટિએ પડતા ભાગો બતાવે કે વસતિની ઘનતા બતાવે. પણ જો આ બધું એ એકીસાથે કરવા જાય, બહુ નાના કે બહુ મોટા વિસ્તારમાં કરવા જાય તો બધું કંઈક ગૂંચવાડાભર્યું બની જાય.

વિવેચનનું પણ એવું જ છે. નકશામાં વળાંકને પણ સપાટ જ બતાવવામાં આવે છે; વિવેચનમાં પણ આવાં કેટલાંક ગૃહીતો છે. પણ આથી ‘વિવેચનમાં તો આ બધું ચલાવી જ લેવાનું હોય’ એવી સ્વીકૃતિથી આવતા ખોટા આશાવાદને ઝાઝો પોષવા જેવો નથી. વિવેચનમાં માત્ર કથાવસ્તુનો સાર જ નહિ આપવામાં આવ્યો હોય કે વિચારોનો સંક્ષેપ જ માત્ર આપવામાં આવ્યો નહીં હોય અને બીજું ઘણું બધું તાક્યું હોય તો એ પ્રમાણ જાળવી શકે નહીં કે એને ગાણિતિક ચોકસાઈની કસોટી પર ચઢાવી શકાય નહીં. નકશાએ શું રજૂ કરવું તે વિશે ઝાઝી સંમતિ છે,પણ વિવેચને શેની ચર્ચા કરવી એ વિશે એવી સંમતિ દેખાશે નહિ. બીજી સરખામણી આપણે તારાઓમાં જે આકાર કલ્પીએ છીએ તેની સાથે કરી શકાય. આપણે મઘાનું દાતરડું, હરણ, વ્યાધ વગેરે આકારોથી તારાઓના અમુક જૂથને ઓળખાવતા હોઈએ છીએ. અહીં પણ આપણે અમુક તારાને અમુક બીજા તારા સાથે સાંકળવાની જે પસંદગી કરીએ છીએ તે યદૃચ્છામૂલક જ હોય છે; એના પર જે પરિચિત આકારનું આરોપણ કરીએ છીએ તેને વિશે પણ એવું જ કહેવાનું રહે. આ ગ્રહનક્ષત્રો આકાશમાં જે રીતે ખરેખર સમ્બન્ધમાં છે તે સાથે એને કશી લેવાદેવા નથી. અમુક દૃષ્ટિકોણથી જોતાં જે આકાર ઉપસાવી આપતા સમ્બન્ધ દેખાય છે તેવી જ આપણે વાત કરતા હોઈએ છીએ. આથી ‘આને મઘાનું દાતરડું જ શા માટે કહેવાય?’ કે ‘આને વ્યાધ કેમ કહેવો?’ એવી ચર્ચાનો ઝાઝો અર્થ રહેતો નથી. મોટા ભાગનું વિવેચન આ તારાના આકાર જોવાના પ્રકારનું હોય છે. પણ વિવેચકને આપણે, સહજસ્ફુરણાથી, જે સામગ્રી આમ તો અસમ્બદ્ધ નથી તેમાં સમ્બન્ધ સ્થાપતો જોઈ શકીએ છીએ. આ સમ્બન્ધ સ્થાપવા પાછળનો સિદ્ધાન્ત ચોક્કસ પરિભાષામાં કદાચ વર્ણવી નહિ શકાય. જો કોઈ વિવેચકને નર્યો ખોટો પુરવાર કરી શકાતો હોય તો તે વિવેચક તરીકે નહિ, પણ અભ્યાસી તરીકે. એ કવિની ‘ભાષા’ના અમુક પાસાને સમજવામાં એ નિષ્ફળ ગયો હોય એમ બને. એ અર્થઘટનના અને મૂલ્યાંકનના ક્ષેત્રમાં પ્રવેશે પછી આવાં, હકીકત પર આધાર રાખતાં, ધોરણો ભાગ્યે જ લાગુ પાડી શકાય.

અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યનાં વલણોઃ બદલાતાં શૈલીસ્વરૂપો

સાહિત્યનાં બધાં સ્વરૂપો એક સરખી ગતિએ વિકાસ પામતાં નથી. તેમ છતાં આ તબક્કાનું એક લક્ષણ એ છે કે એમાં ત્વરિત પરિવર્તનો થતાં રહે છે. એની સાથે વિરોધાત્મક એવી બીજી વિલક્ષણતા એ દેખાય છે કે આ પરિવર્તનોની સાથે જ પુનરાવર્તનો પણ શરૂ થઈ જાય છે. આ અકળાવી મૂકનારાં પરિવર્તનો વચ્ચે વિવેચકો એકાદ સિદ્ધાન્તપદ્ધતિને વળગી રહીને મૂલ્યાંકનો કરતા રહે છે જે ઘણી વાર સિદ્ધાન્તજડ, ઉદાર, સહાનુભૂતિહીન અને અપ્રામાણિક સુધ્ધાં લાગે છે. એમનાથી અણજાણપણે વિવેચકો અસાહિત્યિક કાકુઓ ઉચ્ચારતા થઈ જાય છે. પણ્ડિતયુગથી જ આપણા વિવેચકોએ સાહિત્ય સાથેના સમ્બન્ધમાં એક પ્રકારની પરોક્ષતા જાળવી રાખવાનો આગ્રહ સેવ્યો હોય એવું લાગે છે.

સાહિત્ય જ્યારે કાર્યપોથીના નિયમોને આધારે રચાતું હતું ત્યારે ઝાઝાં આન્દોલનો, ચળવળો કે વિદ્રોહો નહોતા. એક સાહિત્ય સ્વરૂપ બીજા સાહિત્ય સ્વરૂપથી સહેલાઈથી નોખું પાડી શકાતું હતું. સ્વરૂપોની ભેળસેળ થઈ જવાનો ભય સેવવાનું કશું કારણ જ નહોતું. હવે સ્વરૂપોની બાંધેલી દૃઢ વ્યાખ્યાઓની ભેખડો તૂટી પડવા માંડી. ચૈતન્યના પ્રબળ ઉત્કર્ષને કારણે આમ બન્યું છે એવું કહી દેવાની ઉતાવળ ન કરવી ઘટે.

કાવ્યની સૂક્ષ્મતા, કાવ્યમાં સહજ લાગે એવા ઉદ્રેક અભિનિવેશો, માનવવ્યવહારને ઘસાઈને ન ચાલવાની કાવ્યની સ્વતન્ત્રતા, કાવ્યમાંનો ભાષાવ્યવહાર – આ બધું બીજાં સાહિત્યસ્વરૂપો પ્રયોજનારને લલચાવી ગયું છે. ટૂંકી વાર્તાની સરહદમાં ઊંડે સુધી કવિતા ઘૂસી ગઈ છે. ‘ટૂંકી વાર્તા એટલે એક ઊર્મિકંણ’ એવી વ્યાખ્યાનો લાભ લઈને ઘણાએ ટૂંકી વાર્તાનાં ઊર્મિકાવ્યો લખી નાખવાની હામ ભીડી હોય એવું લાગે છે. નવલકથામાં શ્રીકાન્ત શાહે એમની કૃતિ ‘અસ્તી’માં આવો પ્રયત્ન કરી જોયો હતો. કર્તાએ યોજેલા માનવસન્દર્ભમાં નિર્વાહ્ય બની રહે એથી વધારે કાવ્યત્વનું આરોપણ કૃતિને ઉપકારક નહીં નીવડે શકે. આ પછી તો કાવ્યમય વાતાવરણ ઘણી નવલકથાઓમાં પ્રસરી ગયેલું દેખાયું. વસ્તુગૂંથણીની શિથિલતા, કાળયોજનામાં વ્યુત્ક્રમ, નિશ્ચિહ્ન બનતાં જતાં પાત્રો – આ બધાંએ નવલકથામાં કવિતાના પ્રવેશને સરળ બનાવી આપ્યો. આ પ્રલોભન ઘણાને લલચાવનારું નીવડ્યું.

સામૂહિક માધ્યમોએ આપણા અંગત પ્રતિભાવોના મૂળભૂત રચનાતન્ત્રને જ બદલી નાંખ્યું. ભાષાની શિષ્ટતા, સંસ્કૃત વૃત્તોની લયયોજનાનાં વૈવિધ્ય વગરની રચનાઓ, ભાવનાઓનું પોપટિયા ઉચ્ચારણ, ધીમે ધીમે આવતી જતી નિષ્પ્રાણતા – આ બધાંને કારણે ભાવકોના જડ બનતાં જતાં જ્ઞાનતન્તુઓને છેદી નાંખે એવું કશુંક જોઈતું હતું. આ દરમિયાન યુરોપઅમેરિકાના કવિઓનો, મુખ્યત્વે અનુવાદો દ્વારા, પરિચય થયો. આને પરિણામે ‘cult poetry’નો એક તબક્કો આપણે ત્યાં પણ આવી ગયો. છન્દમાંથી અછાન્દસમાં ગયા તો ખરા, પણ એ સ્વતન્ત્રતા જીરવવી અઘરી પડી. વળી અછાન્દસના લયની વાત શરૂઆતમાં ચાલી ખરી, પણ લયની એકવિધતા થોડા જ વખતમાં કઠવા લાગી. વાચાળતા વધી પડી. એ વાચાળતાએ કે ઉપલકિયા અશ્લીલતાએ કોઈ ગિન્સબર્ગ આપણને સંપડાવ્યો નહીં. જ્યારે aesthetic function વિના, કશીક હોંસાતૂસીને જ કારણે, નવી શૈલીને પ્રયોજવામાં આવે છે ત્યારે એ એક અળવીતરાપણું જ બની રહે છે.

આ પછી ભાષામાંથી અર્થ ઉલેચી કાઢવાની પ્રવૃત્તિ ચાલી. નિરર્થક પુનરાવર્તનો, પ્રલાપો ઊભરાયા. રેઢિયાળ બનવા લાગેલી ભાષામાં a new linguistic virginityનો પરિચય કરાવે એવા કવિની આપણે રાહ જોવા લાગ્યા. શબ્દોની ગતિમાં ઊંડે ભૂસકો મારવાથી કશું વળ્યું નહીં. શબ્દો ખીચોખીચ ઠાંસી દીધા. આથી શબ્દ વચ્ચેના અવકાશમાં જે લીલા થઈ શકે તે શક્ય ન રહી.

પ્રતીક, કલ્પન, પુરાણકલ્પનની ભરમાર ચાલી. એના વિનિયોગમાં પ્રગલ્ભતાની હદ વટાવીને છેક ધૃષ્ટતા સુધીય પહોંચ્યા. કલ્પનોની યોજનામાં rhetorics of the abrupt કામ કરતું દેખાયું. પ્રતીકોથી આપણે જાણે કશીક વિશ્વવ્યાપી મૂળભૂત એકતાને સિદ્ધ કરવાની મહત્ત્વાકાંક્ષા સેવવા લાગ્યા. પણ ધીમે ધીમે પ્રતીકયોજના સામેનો વિરોધ પણ પ્રકટ થતો ગયો. જૂની પેઢીના કેટલાક કવિસમય અને પ્રતીક વચ્ચે વિવેક કરી શક્યા નહોતા. વિવેચનમાં પ્રતીક વિશેના અસન્તોષનું પ્રતીતિકારક કારણ આપતી ભૂમિકા જોવા ન મળી. આપણામાં અસમ્પ્રજ્ઞાત રૂપે માતાના ગર્ભમાં ફરીથી પ્રવેશવાની એક ઝંખના હોય છે. પ્રતીકમાં જે substitutuonની પરમ્પરા રચાય છે તે કદાચ ત્યાં આપણને પહોંચાડી દેશે એવી આપણને ભ્રમણા હતી. પણ ફ્રોઇડે બતાવ્યું હતું તેમ આપણને સ્વપ્નમાં જે condensation હોય છે તેનો ખપ હતો. તળપદી ભાષા, ઇન્દ્રિયવ્યત્યયોની યોજના, અલંકારોની યોજનામાં ઉપમેય ઉપમાન વચ્ચેનું નિરંકુશ મુક્ત સાહચર્ય, લોકસાહિત્યનાં સ્વરૂપોનો ઉપયોગ, માનવનિયતિ વિશેનો ઉપક્રમ ધરાવતી, પ્રમાણમાં દીર્ઘ, એવી રચનાઓ. આ બધું છૂટ્યા પછી, થોડાક અપવાદ બાદ કરતાં, મોટા ભાગના કવિઓ ફરી પુનરાવર્તનોમાં સરી પડ્યા. જે સમયમાં આપણે જીવીએ છીએ તે સમયમાં પ્રવર્તતી સંસ્કૃતિમાં આપણે જે વિરોધોનો અનુભવ કરીએ છીએ તેને ભાષાના સર્જનાત્મક ઉપયોગ દ્વારા ઓગાળી આપવા એ પણ કવિતાનું જ કામ છે. શબ્દો એકબીજાનું પ્રતિબિમ્બ પાડી શકે એટલા માંજી શકાયા નહીં. એના પર પ્રચલિત વિચારોના ડાઘા રહી જ ગયા. પરાવાસ્તવ સુધી ભાષાને ખેંચી જવાનો પ્રયત્ન કર્યો પણ એ દ્વારા જે સિદ્ધ કરવા ગયા તે તો અત્યન્ત સંકીર્ણ નીવડ્યું. શબ્દો જાણે થોડો વખત એ નવા વાઘા સજીને અમુક વેશ ભજવી આવ્યા એટલું જ! આપણે યુગની સંકુલતા, સમયની તેજ રફતાર, માનવી સહી ન શકે એવો પ્રગતિનો વેગ – આ બધું રટતા રહ્યા. પણ એ બધાંને સમર્થ રીતે આવરી લઈ શકે એવી કોઈ myth રચી નહીં શક્યા. આ બધું બને તે પહેલાં તો કવિઓને પોતાના શ્રોતાઓનો વિયોગ સાલ્યો. એ રોમેન્ટિક અભિનિવેશવાળાં ગીતો અને ગઝલો લઈને શ્રોતાઓનું મનોરંજન કરવા એમની વચ્ચે જઈને બેસી ગયો!

ધંધાદારી રંગભૂમિ ફરી સજીવન થયેલી જોઈને કેટલાક સર્જકો વળી નાટક તરફ વળ્યા. પણ આ દરમિયાન એમાંના કેટલાક આયોનેસ્કો, બેકેટ, આરાબેલ વગેરેનાં નામ સાંભળી ચૂક્યા હતા. પિન્ટર, આલ્બી વગેરેનાં કાચાંપાકાં રૂપાન્તરો પણ થયાં અને ભજવાયાં. ‘એબ્સર્ડ’ નાટકોની બોલબાલા થતી હોય એવું લાગ્યું. થોડીક મુક્ત હવાનો અનુભવ થયો. પ્રયોગશીલતાને અવકાશ મળ્યો. Happeningથી માંડીને તે શેરીનાટકો સુધીના પ્રયોગોની અદમ્ય એષણાને આખરે તો એક સુપરિચિત અલ્પ નૈતિક વિચાર અર્થે જ જોતરવામાં આવી હોય એવું લાગવા માંડ્યું. વ્યાવસાયિક રંગભૂમિવાળા ન ગાંઠે એવાં નાટકો ભજવવાનો પડકાર ઝીલવાને બદલે નાટ્યકારોને પોતાને માટે વેતરવા મંડ્યા છે. નાટકથી આપણી ભાષાનું એક નવું પોત જોવા મળશે એ આશા વાંઝણી જ રહી ગઈ!

નવલકથાની સ્થિતિ, હૃદયરોગથી પીડાતા છતાં લાંબું જીવી જનારા, દર્દી જેવી છે. એના નાભિશ્વાસની વાત થયા કરે છે. તો કોઈક એમ પણ કહે છે કે વિવેચકો જ એની ભ્રૂણહત્યા કરતા રહે છે. મહાકાવ્યનો લોપ અને ફિલ્મ-ટેલિવિઝનનો ઉદય – આ બે વચ્ચેના ગાળાની એ નીપજ છે. હવે એની પ્રવૃત્તિનું ક્ષેત્ર રહ્યું છે ખરું, એવો કેટલાક પ્રશ્ન કરે છે. કેટલાક એમ કહે છે કે ગઈ સદીના આંકડાશાસ્ત્રનું કે કોમ્પ્યુટરનું જ્ઞાન નહીં

ધરાવનારા, સમાજવિજ્ઞાનીઓને અનુકૂળ થઈ પડેલી તદબીર તે નવલકથા. એમાં પણ 1956 પછી નવા પ્રયોગોની આબોહવા આવી ખરી. કવિઓ લોકો સુધી પહોંચવા માટે નવલકથા તરફ વળ્યા. એમાં કેટલાકે કૃતક ગામ્ભીર્યથી દાર્શનિક સમસ્યાઓ નિરૂપવાનો દેખાવ કર્યો તો કેટલાકોએ કાવ્યનું અસ્તર વાપરીને મુલાયમ રચનાઓ રચી કાઢી. મેદ છૂટી ગયો, કળાસંયમ વધારે દેખાયો, ભાષાના વિનિયોગ પરત્વે વધુ સભાનતા જણાઈ. તેમ છતાં અનુભવના પર structureના આરોપને બદલે પોતાના વ્યક્તિત્વનું પ્રસારણ જ એમાં વિશેષ થતું લાગ્યું. પશ્ચિમનાં નાટક કવિતા જેટલાં વંચાયાં છે તેટલી નવલકથાઓ વંચાઈ નથી. ઘણા તો એકાદ નવલકથા લખીને હાંફીને બેસી પડ્યા છે. પહેલી નવલકથા તો રસ્તો શોધવા માટેના પ્રયત્ન રૂપ જ હોય છે. પછી આગળ વધતાં સાચી કૃતિ રચાઈ શકે. પણ ઘણાની બાબતમાં આ બની શક્યું નથી. આથી જે કૃતિઓ રચાઈ છે ને અનુભવને રૂપની શિસ્ત દ્વારા જીરવવાનું કૌવત ન હોવાને કારણે નવલકથા લખવાના ટાંચણ રૂપ જ બની રહી છે. અસાહિત્યિક મનોરંજનાત્મક વાર્તાઓનો રાફડો ફાટ્યો છે. આથી કેટલાક અવિવેકી વિવેચકો નવલકથા ફાલીફૂલી રહી છે એમ માને છે.

ટૂંકી વાર્તામાં સર્જકતાનો જે જુવાળ શરૂઆતમાં આવ્યો હતો તે હવે ઓસરતો જતો લાગે છે. શરૂઆતમાં ચમત્કારિક સહોપસ્થિતિઓ, multifocal time, કપોલકલ્પિતનું નિરૂપણ, ઘટનાતત્ત્વનો હ્રાસ – આ બધું વાતાવરણમાં હતું. કથનરીતિનો જૂનો ઢાંચો રાખીને ઉપર ઉપરથી નવા રંગનો હાથ મારી નવીન તરીકે ખપવાના મરણિયા પ્રયત્નો હજી ચાલુ છે. ટૂંકી વાર્તામાં મહાકાવ્યનો વ્યાપ લાવવો એ પડકાર ખાસ ઝિલાયો હોય એવું લાગતું નથી. પણ ઓ. હેન્રીની પકડમાંથી આપણે છૂટ્યા છીએ. કૃતક લાગણીવેડાનું વળગણ હવે રહ્યું નથી, કંઈક સૂક્ષ્મતા સિદ્ધ કરી શક્યા છીએ એટલું આશ્વાસન.

ભાષાવિજ્ઞાન, શૈલીવિજ્ઞાન, ફિનોમિનોલોજી – આ બધાંનો અભ્યાસ હવે થવા લાગ્યો છે. એ આપણને ઉપકારક નીવડશે એવી આશા રાખીએ.

સામ્પ્રત સાહિત્યસ્વરૂપો

જુદાં જુદાં સાહિત્યસ્વરૂપો આજે શી સ્થિતિમાં છે? એક બાજુથી એવું કહેવાય છે કે there is an erosion of contours – હવે વિવેચને આંકેલી દરેક સાહિત્યસ્વરૂપની સીમાઓ ભાંગતી જાય છે. આમેય તે કોઈ પણ સાહિત્યસ્વરૂપની કેવળ કામચલાઉ વ્યાખ્યા જ આપી શકાય. કોઈ પણ સાહિત્યસ્વરૂપની ત્રિકાલાબાધિત વ્યાખ્યા આપી શકાઈ હોય એવું આપણા જાણ્યામાં નથી. કામચલાઉ વ્યાખ્યા પણ ઝાઝું કામ આપી શકતી નથી.

દરેક સાહિત્યસ્વરૂપનું આગવાપણું આપણે શી રીતે સ્થાપી આપી શકીએ છીએ? એનો આધાર એના રચનાસ્થાપત્ય પર રહેતો હોય એમ નથી લાગતું? વળી એ આગવાપણું એને બીજા સાહિત્યપ્રકારથી નોખું પાડે છે, પણ એ સાહિત્યસ્વરૂપનાં સર્વસામાન્ય લક્ષણો પ્રકટ કરતી કૃતિઓને દરેકને પણ પાછું પોતાનું આગવાપણું હોતું નથી? વળી હમણાંથી તો સાહિત્યમાં સમયના ટૂંકા ગાળામાં કેટલાં બધાં આન્દોલનો થતાં દેખાય છે! એ બધાં આન્દોલનો મૂળ નાંખીને દૃઢ થઈ શકતાં નથી તે ખરું; કેટલાંક આન્દોલનો તો ફેશનપરસ્તીમાં જ સરી પડે છે એ પણ ખરું – તેમ છતાં, આ પરિવર્તન માટેની ત્વરિત ગતિ આપણને કોઈ પણ સાહિત્યપ્રકારનાં દૃઢ લક્ષણો બાંધવાને જરૂરી એવો સમયનો ગાળો આપતી નથી.

સાહિત્યના વિકાસની ગતિમાં જુદાં જુદાં આવર્તનો આવતાં હોય છે. કોઈક વાર સર્જનપ્રવૃત્તિ વધુ બલવત્તર બને છે. ત્યારે સાહિત્યના ઇતિહાસે દરેક સાહિત્યપ્રકારનાં જે લક્ષણો બાંધી આપ્યાં હોય છે તેની સ્વીકૃતતાની માત્રા ઘટી જાય છે. વિવેચન મંૂઝવણમાં પડી જાય છે. થોડી વાર પૂરતો તો વ્યામોહ છવાઈ જાય છે. આને પરિણામે કેટલીક વાર વિવેચનમાં અસહિષ્ણુતા પ્રવેશી જતી દેખાય છે. સિદ્ધ થઈ ચૂકેલી પરમ્પરાથી ઊફરી જતી પ્રયોગશીલ રચનાઓને સાંખી લેવામાં આવતી નથી. પ્રશિષ્ટતાનો આગ્રહ રાખવામાં આવે છે અને નવીનને માટેની આસક્તિને રોમેન્ટિક ઉદ્રેક કહીને ભાંડવામાં આવે છે. વિવેચનનાં આવાં વલણોને કારણે જ કદાચ બધાં જ નવાં આન્દોલનો એમની પ્રારમ્ભિક અવસ્થામાં તાર સ્વરે પોતપોતાના ખરીતાઓ ઉચ્ચારતા હોય છે. એમાં વિક્ષુબ્ધતા, ઉગ્રતા અને આક્રમકતા કદાચ આ જ કારણે પ્રવેશે છે. ઘણું ખરું આવું દરેક આન્દોલન સાહિત્યમાં પ્રવેશી ગયેલી નરી પરમ્પરાપરાયણતાને કારણે ઉદ્ભવેલી નિષ્પ્રાણતાને દૂર કરવાના આશયથી થતું હોય છે.

સર્જનનો આ પ્રબળ આવેગ મન્દ પડે કે તરત અનુકરણની પ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ જાય છે. નવતર શૈલી નવીન આવિષ્કારો માટે હોય છે, એની રચનાગત રસકીય સાભિપ્રાયતા સર્જકે કૃતિમાં સ્થાપી આપવાની હોય છે. આમ નથી થતું ત્યાં અમુક એક સર્જકની કે સર્જકોના અમુક જૂથની જોહુકમી વર્તાવા લાગે છે. આખરે તો સર્જન સર્વથા વ્યક્તિગત એવી પ્રવૃત્તિ છે. સર્જક તરીકે તો એણે સ્વધર્મે નિધનને જ શ્રેયસ્કર ગણવાનું છે. આનું સ્થાન જૂથ પ્રત્યેની વફાદારી લે ત્યારે એમાંથી સમ્પ્રદાય ઊભો થયો, સમ્પ્રદાય અમુક પૂર્વનિર્ણીત આગ્રહો પર નભતો હોય છે. આથી એ આગ્રહોનું આધિપત્ય જ મૂલ્યનો ડોળ કરવા લાગે.

આ દરમ્યાન વિવેચન તો, જૂથની આ આક્રમકતાને કારણે અને વિદ્યાનિષ્ઠ સત્યપ્રિયતાથી જે કૌવત પ્રાપ્ત

થતું હોય તેના અભાવને કારણે, પ્રભાવક બનતું અટકી ચૂક્યું હોય છે. આથી થોડો ગાળો અરાજકતાનો આવી જાય છે. એ ગાળામાં વિવેચનની નિષ્પ્રયોજનતા વિશે જોરશોરથી વાતો ચાલવા લાગે છે. વિવેચનનાં મૂળભૂત ગૃહીતોને પડકારવામાં આવે છે, એની ઠેકડી પણ ઉડાવવામાં આવે છે. જે કાંઈ વિવેચન અવશિષ્ટ રહે છે તે જૂથની પ્રવૃત્તિનું સમર્થન કરવા પૂરતું, હઠાગ્રહોપૂર્વક અશાસ્ત્રીય થવા મથતું, સર્જકને ઉદ્દેશીને લખાયેલા અંગત પત્રોના સ્વરૂપનું, યદચ્છાવિહારી આસ્વાદના સ્વરૂપનું, વ્યક્તિગત સંસ્કારનિર્ભર આત્મનિવેદનના સ્વરૂપનું જ બની રહે છે.

આ પ્રવૃત્તિને જૂથમાં ચાલી રહેલા આન્તરિક વિક્ષોભો અને ઉધમાતો જ ઇજા પહોંચાડે છે. એની પ્રતિક્રિયા શરૂ થઈ જાય છે. પાછી એક પરમ્પરા દૃઢ થતી આવતી જણાય છે. આ ગાળામાં વિવેચન પ્રથમ તો ભીરુ અવાજે પણ ક્રમશઃ પ્રગલ્ભ બનતું જઈને વળી ક્રિયાશીલ બને છે. સાહિત્યની પ્રતિષ્ઠા એ કરવા ઇચ્છે છે, પણ હજી આત્મવિશ્વાસ પ્રકટ્યો નહીં હોવાથી આ પ્રતિષ્ઠા માટે એ સાહિત્યેતર આધારોને શોધે છે. આથી નર્મદના જમાનામાં હતું તેવું લોકશિક્ષણ, સમાજાભિમુખતા, માનવતાવાદ વગેરે સંજ્ઞાઓ પ્રચારમાં આવતી દેખાય છે. સાહિત્યનું ગૌરવ સાહિત્યને કારણે કરવામાં જાણે કશુંક આછકલાપણું વર્તાય છે. આવી પરિસ્થિતિનો લાભ સાહિત્ય પર વર્ચસ્ સ્થાપવા ઇચ્છતા સમાજમાં રહેલાં પ્રતિષ્ઠાનો – establishments – લઈ લે છે, આવાં પ્રતિષ્ઠાનો સરકારી કે અર્ધસરકારી હોય છે. આ પ્રતિષ્ઠાનો સાહિત્યકારને માન્યતા આપવાનો વિશિષ્ટાધિકાર પોતાના હાથમાં લઈ બેસે છે. આત્મગૌરવે પ્રતિષ્ઠિત સર્જકને આવી માન્યતાની ખેવના હોતી નથી. પણ એવા સર્જકો તો વિરલ જ હોય એ સ્વાભાવિક છે.

આને કે તેને આવી માન્યતા મળી કે ન મળી એ સાહિત્યના વિકાસની દૃષ્ટિએ મહત્ત્વનો પ્રશ્ન નથી. પણ એથી મૂલ્યબોધ ડહોળાઈ જાય છે; આ પરિસ્થિતિની અસર આપણાં સાહિત્યસ્વરૂપોમાં જે પ્રયોગશીલતાનું આવકાર્ય લક્ષણ દેખાવા લાગ્યું હતું તેના પર પડી છે. પ્રયોગશીલતા હવે કુણ્ઠિત થઈ ગઈ છે, એટલું જ નહિ, એ પ્રયોગશીલતા એક અનિષ્ટ તત્ત્વ હતું એવું પણ બોલાવા લાગ્યું છે. સ્થિતિચુસ્ત વલણના આગ્રહીઓએ આ પરિસ્થિતિને વધાવી લીધી છે. મૂળે તો પ્રયોગશીલતા પાંગરે એવી આપણે ત્યાં આબોહવા જ નહીં, અને પ્રતિકૂળતાનો સામનો કરીને ટકી રહેવાનું કૌવત પણ ઝાઝું નહીં. ફરીથી સ્થાપિત પરમ્પરાના સહીસલામત માર્ગે, કશા પ્રતિરોધ વિના, ચાલ્યે જવાની અનુકૂળતા થઈ ગઈ.

આ સન્દર્ભમાં આપણાં સાહિત્યસ્વરૂપોના વિકાસની ગતિવિધિ જોઈશું તો જણાશે કે મોટા ભાગનાં સાહિત્યસ્વરૂપોનો વિકાસ સ્થગિત થઈ ગયો છે. કૃતિઓ ઢગલાબંધ રચાયે જાય છે. વિવેચનમાં એક બાજુથી મૂળભૂત મુદ્દાઓની તાત્ત્વિક ચર્ચા થયા કરતી હોવાનો ભાસ થાય છે ખરો, પણ ગ્રન્થાવલોકનમાં એ ભૂમિકા જાળવી શકાય છે ખરી? પરિસ્થિતિ તો એવી છે કે સર્જક અનુકૂળ સમર્થનો સહેલાઈથી મેળવી લઈ શકે છે. મોટા ભાગનાં સાહિત્યિક સામયિકો (હવે આ બહુવચન વાપરી શકાય?) સાહિત્યેતર વિષયોને પ્રાધાન્ય આપતાં થઈ ગયાં છે.

શુદ્ધ અને અશુદ્ધ સાહિત્યપ્રકારોની વાત થવા લાગી છે. કથાશ્રિત સાહિત્યપ્રકારોને અશુદ્ધ ગણવાનું વલણ ફરીથી દેખાવા લાગ્યું છે. સાહિત્યના કેટલાક પાયાના મુદ્દાઓ વિશેની સમજના અભાવને કારણે અવિવેકી વ્યવહાર આક્રમક રૂપ ધારણ કરતો જાય છે. નવલકથા અને ટૂંકી વાર્તા આનો સૌ પ્રથમ ભોગ બન્યાં છે. વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યમાં એનાં સર્વ પરિણામ સમેત માનવવ્યહારને નિરૂપવાની મહત્ત્વાકાંક્ષા હોય તે ખોટું નથી. એમાંથી જ જગતને કેટલીક મહાન નવલકથાઓ સાંપડી છે. પણ વિશાળ ફલક સ્વીકારનાર એક મોટો પડકાર ઝીલતો હોય છે. કેવળ બહુલતા સ્થૂલતામાં પરિણમે. ટોલ્સ્ટોય અને દોસ્તોએવ્સ્કીમાં સૂક્ષ્મતા

સહિતની બહુલતા છે. રૂપરચનાનું ઋત ત્યાં જળવાયું છે. 'વોર એન્ડ પીસ' કે 'બ્રધર્સ કારામઝોવ'ને દૃઢબન્ધ એવો આકાર નથી એમ ઉપલક દૃષ્ટિએ કહેવાયું હતું ને ત્યાં આલ્પ્સની પર્વતમાળાને શો આકાર છે એવો પ્રશ્ન પુછાયો હતો. અહીં આલ્પ્સનું સ્થાન આપણા પવિત્ર પ્રાચીન હિમાલયે લીધું, અને મહાન કૃતિઓને આકાર નહીં હોય તો ચાલે એવું તારણ કાઢવામાં આવ્યું. ટોલ્સ્ટોયની કૃતિઓની મીમાંસામાં આવાં વિધાનોનો જે પ્રતિવાદ થયો તેનો આપણે ત્યાં અર્ધજરતીય ન્યાયે ઉલ્લેખ થયો નહિ. ટોલ્સ્ટોયનાં પોતાનાં પણ, અનુકૂળ થઈ પડે એવાં, વિધાનો જ ટાંકવામાં આવ્યાં. આને પરિણામે રચનાબન્ધના ઋત વિનાની, હેન્રી જેઇમ્સે જેને 'baggy monsters' કહીને ઓળખાવી છે તેવી, રચનાનું ગૌરવ થયું. અનુભૂતિનાં સૂક્ષ્મ કળાપૂર્ણ નિરૂપણને સ્થાને અનુભવની વૈવિધ્યપૂર્ણ બહુલતા, એનું દસ્તાવેજી આલેખન ગૌરવ પામ્યાં. વાસ્તવિકતા ગ્રામાભિમુખ થવાથી જ આવે એવી માન્યતા કંઈક દૃઢ થવા લાગી. ગ્રામીણ બોલી, રૂઢ પ્રયોગો, સમસામયિક ઘટનાઓ, રાજકારણ – આટલું આમેજ કરવાથી વાસ્તવિકતા અને પ્રમાણભૂતતા સિદ્ધ થાય છે એવી છાપ હમણાંથી ઊપસી આવતી દેખાય છે. આવું બન્યું છે એનું કારણ વિવેચનની દિલચોરી છે, જેમ કાવ્ય સૂક્ષ્મ હોય ત્યારે એનું ઝટ પકડમાં નહીં આવતું કાવ્યતત્ત્વ પડતું મૂકીને કહેવાતા પણ્ડિતો છન્દ, અલંકાર અને વિષયની ઉપલક ચર્ચા કરીને જ અટકી જાય છે, એના aesthetic significanceને બદલે semantic loadને જ આંગળી ચીંધીને બતાવે છે તેમ નવલકથા અશુદ્ધ સાહિત્યપ્રકાર છે એમ કહી દઈને, એમાં થતા સૂક્ષ્મ નૂતન આવિષ્કારોને અવગણીને, વિવેચન જે ઝટ દઈને આંખે ચઢે છે તેવો – કથાવસ્તુનો, પાત્રોનો – અહેવાલ આપીને કૃતકૃત્યતા માને છે. જગત સાથેના સન્નિકર્ષમાં આવતાં આપણી ચેતના જે નવા નવા ઘાટ પામતી જાય છે તેને નિરૂપવાનું જાણે સાહિત્યનું કાર્યક્ષેત્ર રહ્યું જ નથી. જે પરિચિત છે તેનાથી ઝાઝા દૂર જવાનું સાહસ આપણામાં રહ્યું નથી. આપણે જેને નરી હકીકત કે ઘટના કહીએ છીએ તેના ગર્ભમાં પણ રહસ્ય રહ્યું હોય છે, જેને કારણે fact અને fiction વચ્ચેની વ્યાવર્તક રેખા લુપ્ત થઈ જાય છે એવું હવે બનતું નથી. કોષ્ટકબદ્ધ વાસ્તવિકતાને તોડીફોડી નાખવા મથતો સાહસિક નવલકથાકાર આપણી પાસે નથી. સામાન્ય કોઠાસૂઝથી પામી શકાય તેટલા જીવનનું અનુકરણ કરી આપનારો નવલકથાકાર આપણી પાસે છે. આ સાહિત્યસ્વરૂપમાં થયેલા નવા આવિષ્કારોનો એને ખપ નથી. યુરોપમાં ઓગણીસમી સદીમાં નવલકથાનું જે માળખું હતું તેનાથી જ એનું તો કામ નભ્યે જાય છે. ફ્લોબેરે કહ્યું હતું કે આ અવકાશમાં અધ્ધર રહેલી પૃથ્વી કશા આધાર વિના ટકી રહી છે. એને જો આધાર હોય તો અન્ય ગ્રહોની અને પોતાની ગતિના સંવાદી લયનો જ આધાર છે તેમ નવલકથાને પણ કશા બાહ્ય આધારની અપેક્ષા નથી; એ રચનાબન્ધથી જ સમાહિત સમ્ભૂત થઈને રહી શકે. એમાં વસ્તુ જેવું કશું હોય નહીં અને જો હોય તોય રચનાપ્રક્રિયા દ્વારા અદૃશ્ય બની ગયું હોય. પ્રયોગશીલ નવલકથા લખનારા આવી પ્રતિકૂળ આબોહવામાં કેવળ એક એક નવલકથા લખીને ચૂપ થઈ ગયા. ભવિષ્યના સાહિત્યના ઇતિહાસકારે આ ઘટનાની નોંધ લઈને એનું નિદાન કરવાનું રહેશે.

આ ગાળામાં કાવ્યતત્ત્વનું આક્રમણ બધાં જ મુખ્ય સાહિત્યસ્વરૂપો પર થયું. નવલકથાના નવા પ્રયોગોમાં આ કાવ્યતત્ત્વનો પ્રવેશ થયેલો દેખાય છે. 'નાઇટવૂડ' નામની નવલકથા વિશે એલિયટે કહેલું: 'It is so good a novel that only sensibilities trained on poerty can wholly appreciate it.' પણ આપણે ત્યાં મુશ્કેલી એ છે કે કાવ્યનું પોષણ પામીને ઊછરેલી સંવેદનશીલતા બહુ ઓછી માત્રામાં છે. આથી આવી પદ્ધતિથી રચાયેલી કૃતિની ઉપેક્ષા વિદ્વદ્વર્ગ દ્વારા પણ થવાની જ. વળી આ પ્રયોગો બધા સફળ છે એમ પણ ન કહી શકાય. કાવ્ય કૃતિમાં સમરસ થયું હોય તો જ ઉપકારક બને, એ આરોપિત હોય, કવિતાઈ કરવાના પ્રલોભનને વશ થયાના પરિણામ રૂપ હોય તો ઉપકારક ન બને. ટૂંકી વાર્તામાં પણ ઘટનાતત્ત્વમાં હ્રાસ સાથે કવિતાને પ્રવેશવાનો અવકાશ રચાઈ ગયો. આથી એને 'ગદ્યદેહે વિચરતું ઊર્મિકાવ્ય' કહીને પણ

ઓળખવામાં આવી છે. પણ ત્યાંય ટૂંકી વાર્તાને માટે જે સન્દર્ભયોજના અનિવાર્ય છે તેને ભોગે એ ન આવી શકે. આ સૂક્ષ્મ વિવેક સમકાલીન વિવેચને કરવાનો છે; પણ જો એ પૂર્વગ્રહને કારણે આવી કૃતિની ઉપેક્ષા જ કરે તો તે ઇષ્ટ નથી.

કાવ્યમાં અછાન્દસ રચનાઓ સાવ લુપ્ત થઈ ગઈ છે એવું નથી, પણ એ જુવાળ ઓસરી ગયો હોય એવું લાગે છે. કવિતા જ પ્રકટ કરનારાં પતાકડાંઓની સંખ્યા વધી છે તેની સાથે ગૌણ કામચલાઉ કે શીઘ્ર કવિઓની સંખ્યા પણ વધી છે. વિવેચકોનું એમની તરફ દુર્લક્ષ ભલે હોય, એવા જ બીજા ગૌણ કવિઓ એમની પ્રશંસા કરતા રહે છે. પોતાની મર્યાદાઓને ઉલ્લંઘી જવી પડે એવું મોટું સાહસ કરવાનું એઓ જોખમ ખેડતા નથી. પરમ્પરાની જડ પકડમાંથી છૂટ્યા પછીની સ્વતન્ત્રતાનો કવિઓએ વિવેકપૂર્વક લાભ ઉઠાવ્યો હોય એવું લાગતું નથી. નાની પણ બાંધેલી આવકની જેમ કવિતા એમને મળતી રહે છે. પોતાના સમકાલીનોની પ્રવૃત્તિઓ પર એ નજર રાખ્યા કરે છે અને પાછળ ન પડી જવાય એની પેરવીમાં રહે છે. ગઝલ અને ગીતની ધારા લગભગ અસ્ખલિત વહ્યા કરે છે. એમાંના કેટલાકને ગજા બહારની પ્રશંસાનો અનિષ્ટકર લાભ પણ મળી ચૂક્યો છે. રમતિયાળ આછકલાવેડામાંથી એ કદીક કૃતક ગામ્ભીર્યની મુદ્રા ધારણ કરીને, થોડી ફિલસૂફી પણ ડહોળી નાખે છે, કલ્પનો અને ઇન્દ્રિયવ્યત્યયોની ભરમાર હજી ચાલુ છે. સ્વસ્થ સ્વરે નિરાડમ્બર પદાવલિથી કશુંક મર્મસ્પર્શી કહેવાની એને ધીરજ નથી. જીવનને ઊજવવાનો હિલ્લોલ ડોળઘાલુ વિષાદે ઢાંકી દીધો છે. શબ્દનું બ્રહ્માણ્ડ તો વિસ્તરેલું છે, પણ કવિ હજી જાણે એની નાની ઘોલકીમાંથી બહાર નીકળ્યો નથી. સમકાલીનોએ વાપરેલા શબ્દોમાં જ એ સલામતી શોધે છે. આ કવિને એની વાસ્તવિકતા સાથે એના કાવ્યમાં ઝૂઝતો આપણે જોતા નથી. એ રોમેન્ટિક ઉદ્રેકોને આધારે ક્યાં તો પોતાના આસમાની ભાવલોકમાં સરી જાય છે ક્યાં તો ઘૂંટણપૂર વિષાદમાં છબછબિયાં કરે છે. ખરી વાત એ છે કે આપણો જમાનો કવિતા જેવી પ્રવૃત્તિને આવકારવા જેટલું ગામ્ભીર્ય ધરાવતો નથી. ઘણા કાલજ્યેષ્ઠ સાહિત્યકારો અને વિવેચકો આધુનિક કવિતાને ગમ્ભીરતાથી તપાસવી તેને વૃથા કાલવ્યય ગણતા લાગે છે. નવીનતા ટકાવી રાખવાની મરણિયા વૃત્તિ આપણા કવિને સર્રિયાલિઝમના સીમાડા સુધી ખેંચી ગઈ. ત્યાંથી પાછો વળીને હવે એ પુરાણકલ્પનોના અડાબીડ અરણ્યમાં પ્રવેશવાની હામ એકઠી કરી રહ્યો છે. આત્મનિવેદનાત્મક કવિતાનો ‘હું’ હવે એટલો બોલકો રહ્યો નથી. દલપતરામનો આત્મા તર્પાય એટલી પ્રાસરમત અને વર્ણસગાઈની યોજના તો હજી ચાલે છે. છતાં વર્ષોથી બોલતો બંધ થયેલો કોઈ કવિ એકાએક કશીક અદ્ભુત વાણીથી આપણને ચકિત કરી દેશે એવી આશા વારેવારે પ્રકટ થયા કરે છે.

એબ્સર્ડ નાટકો હવે એટલાં ગાજતાં નથી. આયોનેસ્કો અને બેકેટ પાસેથી ઝાઝું શીખવાની આપણી દાનત નહોતી. શેરીનાટકો અને લીલાનાટકો આપણે અજમાવી જોયાં. વાસ્તવિકતાના બધા અસંગત અંશો હજી આપણી પકડમાં આવ્યા નથી અને એ અસંગતિને આવરી લે એવી કોઈ દૃષ્ટિ હજી આપણને લાધી નથી. પ્રયોગવિરોધી વલણે માથું ઊંચક્યું છે, લોકાભિમુખતાની વાતો ફરી ચાલવા લાગી છે. ક્યાંક નેપથ્યમાં ઊભો ઊભો ગાંધીજીનો પેલો કોશિયો મલકાઈ રહ્યો છે.

નવી કવિતામાં છન્દ અને ભાષા

ભારતની બીજી ભાષાઓની કવિતાએ સંસ્કૃત વૃત્તોને ખૂબ વહેલા છોડી દીધા હતા. ગુજરાતી કવિતાને સંસ્કૃત વૃત્તો છોડતાં ઘણી વાર લાગી. મધ્યકાળમાં તો સંસ્કૃત વૃત્તોનો ઉપયોગ ઝાઝો હતો જ નહીં. પણ ત્યારે તો કવિતા પરોક્ષ વાચનનો નહીં, પ્રત્યક્ષ શ્રવણનો વિષય હતી. આથી શ્રવણસુખ મહત્ત્વની વાત બની રહેતી. આખ્યાન, પદ વગેરેમાં તેમ જ વેદાન્તની જ વાત કરનાર અખાની ‘અખેગીતા’માં પણ સંગીતનો આશ્રય કવિએ લીધો છે.

અંગ્રેજોના આગમન પછી સંસ્કૃતના વ્યવસ્થિત અભ્યાસની સગવડ ઊભી થઈ. વળી સંસ્કૃત કાવ્યસાહિત્યને આપણે પશ્ચિમે ઉપજાવેલાં વિવેચનનાં ધોરણોને ધ્યાનમાં રાખીને જોતા થયા. આમ સંસ્કૃત ભાષાના વૈભવનો, એની મધુરતાનો, એની ધ્વનિક્ષમતાનો આપણને અનુભવ થયો. દલપતરામે પંગિળ રચી આપ્યું. ધીમે ધીમે મધ્યકાલીન કાવ્યપ્રકારો કવિ છોડતા ગયા. ઊર્મિકાવ્ય જેવી લઘુ રચનાઓ વધતી ગઈ. જીવન પ્રત્યેના અભિગમમાં પણ ક્રાન્તિકારી પરિવર્તન આવ્યું. કવિતા સમૂહ વચ્ચેથી ઊઠીને વિશિષ્ટ સજ્જતાવાળી વ્યક્તિ સમક્ષ આવીને ઊભી રહી. આ ગાળા દરમિયાન કાવ્યમાં વિદગ્ધતાનું ગૌરવ થયું. આ પરિસ્થિતિમાં કાવ્યબાની મોટે ભાગે સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો પર આધાર રાખનારી હતી. સંસ્કૃત વૃત્તો આ તબક્કે વધુ અનુકૂળ થઈ પડ્યાં.

આમ છતાં કેશવ હર્ષદ ધ્રુવ, નાનાલાલ, ખબરદાર અને બ.ક.ઠાકોરે પ્રચલિત પરિસ્થિતિમાં પરિવર્તન લાવવાની જરૂર જોઈ અને પોતપોતાની કાવ્યસમજ અનુસાર છન્દમાં ફેરફારો કરવાની હિમાયત કરી. આ દરમ્યાન માત્રામેળ છન્દોનો ઉપયોગ તો થતો જ હતો. હરિગીત, ઝૂલણા, દોહરા વગેરેનાં આવર્તનોમાં વૈવિધ્ય લાવીને એ છન્દોને વધુ કાવ્યોપકારક બનાવવાની પ્રવૃત્તિ તો ચાલી જ રહી હતી. ગુજરાતી ઉચ્ચારણોની વધુ નજીક આવી શકે એવા છન્દના બંધારણની આવશ્યકતા વર્તાવા લાગી હતી. વળી ભાષામાં રહેલી સંસ્કૃતપ્રચુરતા પરત્વે વિદગ્ધ કવિઓ પણ ગાંધીજીના પ્રભાવથી નવી રીતે વિચારતા થયા હતા. આ જ ગાળામાં પશ્ચિમમાં પણ વાતચીતની છટા, ગદ્યગન્ધી પદ્યની હિમાયત થવા લાગી હતી.

સંસ્કૃત વૃત્તોને જે શિસ્તની અપેક્ષા હતી તે જાળવીને કવિઓ સલામતી અનુભવતા હતા. આથી ભાષાના વિનિયોગ પરત્વેની પ્રયોગશીલતા કે સાહસવૃત્તિ ઝાઝાં દેખાતાં નહોતાં. આને કારણે સમકાલીન બોલાતી ગુજરાતી ભાષાની જુદી જ, કંઈક અંશે obsolete કહી શકાય એવી, એક કૃત્રિમ કાવ્યબાની અસ્તિત્વમાં આવી. કવિ બોલાતી ભાષાની છટા, એના કાકુઓનું વૈવિધ્ય – આ બધાંથી દૂર જતો હોય એવું લાગવા માંડ્યું. સંસ્કૃત વૃત્તો જાળવી રાખીને, એનાં દૃઢ યતિબન્ધનોને હળવાં કરીને એમાં પ્રવાહિતા અને અર્થાનુસારી લય લાવવાનો આગ્રહ રખાયો. સંસ્કૃત વૃત્તોનાં પણ કેટલાંક મિશ્રણોના પ્રયોગો થયા. આમ છતાં કાવ્યબાનીમાં એકવિધતા અને રેઢિયાળપણું દેખાવા લાગ્યાં. કવિના વ્યક્તિત્વની વિશિષ્ટતાની મુદ્રા એમાંથી ઊપસી આવતી હોય એવું દેખાતું નહોતું. જીવન પ્રત્યેના અભિગમમાં પણ એક પ્રકારની એકવાક્યતા આવી ગઈ હતી.

આ ગાળા દરમ્યાન માત્રામેળ છન્દમાં રચનાઓ થતી તથા ગેય રચનાઓ પણ થતી તો હતી જ. ધીમે ધીમે રુક્ષ વાસ્તવિકતા તરફનો ઝોક વધ્યો તેની સાથે પ્રસાદ અને માધુર્યને બદલે ઓજસનો આગ્રહ વધતો ગયો. લોકબોલીનો પ્રવેશ કાવ્યમાં થવા લાગ્યો. 'કોયા ભગતની કડવી વાણી' જેવી રચનાઓ સમ્ભવી. આમ છતાં ભાષાનાં જુદાં જુદાં પોત કાવ્યમાં પ્રકટ થતાં ઝાઝાં દેખાતાં નહોતાં. ક્યાંક કશુંક કુણ્ઠિત કરી દેનારું તત્ત્વ હતું એમ વર્તાયા કરતું હતું. બ.ક.ઠાકોરે તો મનુજચિત્તબ્રહ્માણ્ડનાં બધાં ફલક માપવાનું કહ્યું હતું. પણ આપણી કવિતાનું ક્ષેત્ર એટલું વિસ્તર્યું નહોતું, મોટા ભાગના કવિઓ પરમ્પરાગ્રસ્ત હતા. થોડાક માનાર્હ અપવાદો બાદ કરતાં કવિઓ તૈયાર બાનીનો જ ઉપયોગ કરતા હતા. ભાષાના વિનિયોગ પરત્વેની સભાનતા પૂરતા પ્રમાણમાં કેળવાઈ નહોતી. રૂઢ સુબોધ અર્થથી થોડે દૂર જવાનું સાહસ કરનારાઓ સામે 'દુર્બોધતા'ની ફરિયાદ થવા લાગી હતી.

આ પછી સ્વાતન્ત્ર્યપ્રાપ્તિના પ્રકાશમાં આપણે આપણને પહેલી વાર સાચે સ્વરૂપે ઓળખ્યા. આપણી ઘણી મોહક ભ્રાન્તિઓનો આપણે ત્યાગ કરવો પડ્યો. વાસ્તવિકતાનો આપણને એક નવા જ પ્રકારનો અનુભવ થયો. આથી પહેલાં તો આપણે હેબતાઈ ગયા, પછી રોષ ઉદ્ભવ્યો, વિષાદનો પણ અનુભવ થયો. એક નવા જ પ્રકારની ભાવશબલતાને પ્રકટ કરવા માટે અનુકૂળ છન્દની શોધ ફરી ચાલી. શરૂઆતમાં તો વનવેલી કે કટાવની ચાલથી આપણું કામ નભાવી લીધું. સંસ્કૃત વૃત્તો કરતાં માત્રામેળ છન્દોનો ઉપયોગ વધ્યો. આમ છતાં છન્દોને સાવ છોડી દેવાનું સાહસ ત્યારેય આપણે કરી શક્યા નહિ. હજી ગદ્યની ઘણીય લઢણોને સ્થાન આપી શકતા નહોતા.

આ પછી અશ્રદ્ધા, મૂલ્યહ્રાસ, માનવીને ઉલ્લંઘીને પામવો પડે એવા ઈશ્વર વિશે શંકા – આ બધું વાતાવરણમાં ઘોળાવા લાગ્યું. આ વિસંવાદી અરાજકતા કેવળ સંસ્કૃત વૃત્તોના શિસ્તબદ્ધ ચોકઠામાં સમાઈ શકે એવી નહોતી. આ વિસંવાદ અને એકાએક છતી ગઈ ગયેલી અસંગતિને એક નવા જ લયની અપેક્ષા હતી. વળી આ ઉપરાંત પૂર્વનિદિર્ષ્ટ ભાવનાઓનાં તૈયાર ચોકઠાંમાં જીવનને પૂરી દેવાની વૃત્તિને બદલે જીવનને કશી તૈયાર વિભાવનાઓના માધ્યમ દ્વારા પામવાને બદલે, એક પ્રકારની વ્યવધાનહીન પારદર્શક અપરોક્ષતાનો આગ્રહ રખાવા લાગ્યો. સ્થિતસ્ય સમર્થનમ્ની સ્થિતિ છોડવાની ઉગ્ર આવશ્યકતા વર્તાઈ. વિદ્રોહનાં સૂત્રોથી વાતાવરણ ગાજી ઊઠ્યું.

આ જ ગાળામાં અંગ્રેજી અનુવાદો દ્વારા આપણે, આજ સુધી જેનો પરિચય નહિવત્ હતો તેવી યુરોપના અન્ય દેશોની અને લેટિન અમેરિકાની કવિતાના પરિચયમાં આવ્યા. ભાષા પરત્વેનાં અને છન્દ પરત્વેનાં વલણોને બદલવામાં આ પરિચયે ખૂબ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો. સૂક્ષ્મ અમૂર્ત ચિન્તન કે ભાવનાનો શુકપાઠ છોડીને કવિ હવે આ અરાજકતાને આવરી લઈ શકે એવાં સ્ફટિકકઠિન કલ્પનો અને પ્રતીકો શોધવા લાગ્યો. આ નવી ઊભી થયેલી આવશ્યકતા સંસ્કૃત વૃત્તો સન્તોષી શકે એવું લાગ્યું નહીં.

એકાએક જાણે રૂઢિએ પ્રાપ્ત કરી આપેલું સંરક્ષણનું કવચ સરી પડ્યું અને આપણે જાગતિક સન્દર્ભના વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યમાં આપણને મૂકીને જોવા લાગ્યા. અર્થપ્રધાન કવિતા તે જ દ્વિજોત્તમ જાતિની કવિતા એવી માન્યતા આપણને ફરી ચકાસવા જેવી લાગી. અસંગતિ અને અર્થશૂન્યતાની અનુભૂતિને કારણે સહેલાઈથી તાળો મેળવી લઈ શકાય એવી વાસ્તવિકતા, જગતને સહેલાઈથી ગોઠવી આપનારી ફિલસૂફી – આ બધાંમાંથી કવિ એકાએક જાણે ઊંચકાઈને બહાર ફેંકાઈ ગયો. એની આ અનિકેત અવસ્થાનો પડકાર ઝીલવા માટે એણે ભાષા અને છન્દ પરત્વે નવી જ સજ્જતા કેળવવાની રહી.

આમ કવિને પરમ્પરાગ્રસ્ત દશામાંથી બહાર નીકળવું પડ્યું. એ પોતા તરફ વળ્યો અને પોતાના જ એક ‘હું’નું નવું પાત્ર ઊભું થયું. પણ એમાં આ ‘હું’ને માટેની પ્રીતિ નહોતી. કવિ પોતાને જ ઉપાલમ્ભ આપવા લાગ્યો, નિર્મમપણે પોતે જ પોતાની વિડમ્બના કરવા લાગ્યો. આ ઉપાલમ્ભ અને વિડમ્બનાના કાકુઓને ઉપસાવવા માટે નવા લયની જરૂર પડી.

આગલી પેઢીની કવિતા સાથેનો પોતાનો સમ્બન્ધ છેદી નાંખવા માટે એ અધીરો બન્યો. વિદ્રોહને કારણે એક પ્રકારની આત્યન્તિકતા એના વર્તનમાં દેખાવા લાગી. પશ્ચિમમાં પ્રચલિત વાસ્તવિકતાનો છેદ ઉડાવી દઈને અતિવાસ્તવનું નવું પરિમાણ ઉપસાવવાના જે પ્રયત્નો થયા તેના પણ એ પરિચયમાં આવ્યો. ભાષામાં કેવળ અર્થક્ષમતા હોય તેટલાથી એને સન્તોષ ન થયો. અર્થને ઉલ્લંઘીને જેને પામી શકાય તેને માટે પણ એ તત્પર થયો.

આમ અછાન્દસનો તબક્કો શરૂ થયો. શરૂશરૂમાં ખૂબ વાચાળતા દેખાવા લાગી. કવિ જાણે બોલતો નહીં હોય પણ લવતો હોય એવું પણ લાગ્યું. કવિએ શિષ્ટ સમ્માન્ય ભાષાને પરી કરી દીધી. શબ્દો નહીં પણ શબ્દોનાં ડહોળાયેલાં ફીણ ઊભરાયાં. ભાષા સાથે એક પ્રકારનો હિંસક વ્યવહાર શરૂ થયો. કવિએ જાણે પોતાનો રોષ સૌપ્રથમ ભાષા પર ઠાલવ્યો. આથી રૂઢ વ્યાકરણસમ્મત અન્વયો એણે તોડી નાંખ્યા. પુનરાવૃત્તિ એણે જાણી કરીને વહોરી લીધી. ઘડીભર ભાષાને પ્રાસને ચગડોળે ચગાવી. અર્થના સકંજામાંથી ભાષાને છોડાવવા એ પ્રગલ્ભ બન્યો. ભાષાના પાતાળમાં ડોકિયું કરવા માટે એણે એમાંથી અર્થને ઉલેચી નાંખ્યો.

આ તબક્કે કવિને માથે મોટી જવાબદારી આવી પડી. પોતાની સાથે એકોક્તિમાંય કાકુઓનું વૈવિધ્ય તો જળવાવું જ જોઈએ. એની લઢણો તથા લહેકાઓમાં એકવિધતા આવવી ન જોઈએ. કવિએ કેવળ શિષ્ટતાના ઉચ્છેદ આગળ જ અટકી જવું ન જોઈએ. સંસ્કૃત વૃત્તોના તૈયાર લયની સગવડને સ્વેચ્છાએ તિલાંજલિ આપ્યા પછી પોતાના રસકીય પ્રયોજનને અનુકૂળ નવો લય શોધવાની જવાબદારી એને માથે આવી પડી. ધીમે ધીમે પોતે મેળવેલી સ્વતન્ત્રતાનું શું કરવું તે જાણે એને સમજાતું ન હોય એવી એક સ્થિતિ ઊભી થઈ. વળી ભાષા રેઢિયાળ બનતી લાગી. ગદ્યના જ ટુકડા કરીને મૂક્યા હોય એવી પંક્તિઓ વધુ દેખાવા લાગી, કાવ્યાભાસી ગદ્ય ઊભરાવા લાગ્યું, એનાં એ કલ્પનો, એનો એ ઇન્દ્રિયવ્યત્યય અને એનો એ આક્રોશ દેખાવા લાગ્યાં. કવિ એક પ્રકારની facile despair વાગોળતો થઈ ગયો.

પણ આ દરમ્યાન લગભગ મોટા ભાગના બધા જ કવિઓ તળપદી બાનીને આત્મસાત્ કરવા તરફ વળ્યા. કાંજી કરેલી અને અસ્ત્રીબંધ જે ભાષા પહેલાં કાવ્યમાં દેખાતી તેને સ્થાને પ્રાદેશિક બોલીઓનું વૈવિધ્ય, એનું આગવું કૌવત, એની નિરાડમ્બરી નિખાલસતા – આ બધાંને કાવ્યમાં સ્થાન મળ્યું. આજની યુગચેતનાએ ઉપલબ્ધ કરાવેલી સૂક્ષ્મસંકુલ સંવેદનાને કૃત્રિમ વિદગ્ધતા વિનાની સહજ તળપદી બાનીમાં અભિવ્યક્ત કરવાનું સાહસ કવિઓએ કર્યું. આ દૃષ્ટિએ રાવજી અને ગુલામમોહમ્મદ શેખની તેમ જ સિતાંશુ જેવા વિદગ્ધ કવિની બાનીને સરખાવવી જોઈએ. વિદગ્ધતાને સ્થાને કેળવેલી અવિદગ્ધતા દેખાવા લાગી.

આપણા સમયની એક વિલક્ષણતા એ છે કે સાહિત્યક્ષેત્રમાં આન્દોલનો બહુ ઝડપથી થતાં આવે છે. એક આન્દોલન ઝાઝું ટકી રહેતું નથી. એ કશું નોંધપાત્ર સિદ્ધ કરે ન કરે ત્યાં એ ખતમ થઈ જાય છે. અછાન્દસ પ્રવૃત્તિનાં સિદ્ધિમર્યાદાઓનું સરવૈયું હજી તો કાઢીએ તે પહેલાં એમાં ઓટ આવી ગઈ. કદાચ કવિ પૃથક્જન કે સામાજિકોથી ઝાઝો વેગળો રહી શક્યો નહીં. ફરી ગીતો અને ગઝલો તરફનો ઝોક વધ્યો. આને કારણે ભાષાનાં બધાં પોતને પ્રકટ કરવાની શક્યતા ઓછી થઈ. ગીતોમાં લયની એકવિધતા, રોમેન્ટિક અભિનિવેશ

– આ બધું દેખાવા લાગ્યું. ભાષા તો સાત માળનો મહેલ છે. એનો પૂરેપૂરો, સર્વસ્તરે, ઉપયોગ આપણો અનેક વિધિનિષેધોથી પીડાતો સમાજ ક્યાંથી કરી શકે? આથી જ તો slang – અપભાષાને પણ સાહિત્યિક પ્રયોજન માટે જોતરવાનું આપણને પરવડતું નથી. વળી ઊંચી કક્ષાનું કાવ્યત્વ સિદ્ધ કરવા માટે ભાષા જોડે જે કામ પાડવાનું હોય છે તેને લાંબી સાધનાની અપેક્ષા રહે છે. સાતત્યવિહીન આ સાહિત્યિક વાતાવરણમાં એ શક્ય બનશે ખરું?

આત્મકથાઃ સાહિત્યપ્રકાર ?

સર્જનાત્મક સાહિત્યના પ્રકારોમાં આત્મકથાને લગભગ અપાંક્તેય ગણવાનું વલણ હજી સુધી ચાલુ રહ્યું છે. એનું એક કારણ એ હોઈ શકે કે આપણે ત્યાં જે આત્મકથાઓ લખાઈ છે, તે મોટે ભાગે દસ્તાવેજી પ્રકારની છે. એ આત્મકથા રાજકારણ કે જાહેરજીવનમાં પડેલી વ્યક્તિઓની છે. એમાં સમકાલીન પરિસ્થિતિનો જેટલો ચિતાર હોય છે તેટલું સમકાલીન વ્યક્તિઓનું, વ્યક્તિવ્યક્તિ વચ્ચેના માનવીય સમ્બન્ધોનું આલેખન નથી હોતું. આથી એનું ગદ્ય પણ મોટે ભાગે દસ્તાવેજી લખાણને છાજે તેવું, વ્યક્તિત્વના ઝાઝા સંસ્પર્શ વિનાનું, ગદ્યનાં જુદાં જુદાં પોતને પ્રકટ ન કરનારું, એવું હોય છે. આમેય તે હજી આપણું સાહિત્યવિવેચન મોટે ભાગે વસ્તુલક્ષી છે, રૂપલક્ષી ઓછું છે. તેમાંય અસાધારણ વ્યક્તિઓની જ આત્મકથા હજી લખાતી રહેતી હોવાથી એ જીવન જ ધ્યાનનો વિષય બની રહે છે. એમાંથી સમકાલીન રાજકીય કે સામાજિક પરિસ્થિતિ વિશેની માહિતી પ્રાપ્ત કરી લેવાની જ વૃત્તિ મોટે ભાગે દેખાય છે.

પશ્ચિમમાં પણ કંઈક અંશે આવી પરિસ્થિતિ છે ખરી, પણ ત્યાં સાહિત્યિક ગુણવત્તાની દૃષ્ટિએ ઊંચી કક્ષામાં મૂકી શકાય એવી આત્મકથાઓ પણ મળી રહે છે. તો બીજાં સાહિત્યસ્વરૂપોને મુકાબલે આત્મકથાને એક સાહિત્યસ્વરૂપ લેખે મૂલવવી હોય તો એનાં ધોરણો કેવાં હોઈ શકે? પશ્ચિમમાં વેઇન શુમેકર અને જ્યોર્જિસ-ગુસ્ડોર્ફ આત્મકથામાં રસકીય ક્ષમતા રહી છે એમ સ્વીકારીને એનું વિવેચન કરવાના પુરસ્કર્તા છે. એમાં માનવી પરના સાંસ્કૃતિક પ્રભાવ અને વ્યક્તિત્વની મનોવૈજ્ઞાનિક સંકુલતાઓ પ્રકટ થતાં હોય છે. આત્મકથા વીગતોને અવગણીને ચાલી શકે નહિ, છતાં એ વીગતોનું અર્થઘટન, વીગતો વચ્ચેના સમ્બન્ધો, વીગતોના સ્વરૂપનું આકલન – આ બધું કલ્પનાવ્યાપાર વિના નિરૂપવું શક્ય બને નહિ તે સ્વીકારવું જોઈએ. ચરિત્રનાયક જે જે વ્યક્તિઓના સમ્પર્કમાં આવે, એ બધાં સાથે સમ્બન્ધોની જે જુદી જુદી ઉત્કટતાની માત્રા હોય, સ્નેહ, સંઘર્ષ કે ઔદાસીન્યની જે જુદી જુદી ભૂમિકાઓ હોય તેનું નિરૂપણ કેવળ પ્રબળ અને સતેજ સ્મરણને આધારે જ ન થઈ શકે. જો આ બધું ભાષા વડે જ કરવાનું હોય તો નવલકથાના સર્જકની જેમ એણે પણ ગદ્યની બધી શક્યતાઓને તાગવી પડે.

ગુસ્ડોર્ફ તો આગળ વધીને એમ કહે છે કે આત્મકથા હંમેશાં કાવ્ય જ હોય છે, સત્ય નહીં. જીવનનું પૂરું સત્ય તો કદી જાણી શકાય નહીં કારણ કે આત્મકથા લખાતી હોય છે તે દરમ્યાન એનો લખનાર એનો અંશ હોય છે, આથી એ જેનું નિરૂપણ કરે છે તેનાથી દૂર કે અસંલગ્ન ન રહી શકે. એનો પ્રયત્ન આત્મકથાના લેખન દ્વારા જીવનની સંરચના કે રૂપનો આવિષ્કાર કરવાનો હોય છે. દરેક સર્જક આ જ તો કરવા મથતો હોય છે.

આત્મકથા વિશે જો કશુંક અર્થપૂર્ણ કહેવું હોય તો વિવેચક એ સાહિત્યપ્રકારની રસકીય ક્ષમતાની દૃષ્ટિએ એને નવલકથાથી અભિન્ન લેખે છે. એનું સાદૃશ્ય નવલકથા સાથે છે તે સાચું છે. એમાં પ્રસંગોનું નિરૂપણ હોય છે, વસ્તુવિકાસ હોય છે, પાત્રાલેખન હોય છે, સંવાદ હોય છે, વાતાવરણ હોય છે અને માનવસન્દર્ભમાં રહેલી સંકુલતા અને વિવિધતાનું નિરૂપણ હોય છે, તવારીખની તાસીર ઉપસાવી આપનાર

કૃતિ કરતાં માનવજીવનની કથા કહેનાર આત્મકથા જ સાહિત્યકૃતિઓની વધુ નજીકની ગણાય. પોતાના વ્યક્તિત્વનો તાગ કાઢવા ઇચ્છનારને નવલકથાકારની આલેખનપદ્ધતિનો વિનિયોગ કરવો પડે. બન્નેના લક્ષ્યમાં ભેદ હોય, પણ નિરૂપણરીતિ મળતી આવતી હોય એવું કાઝીન માને છે. આત્મકથા મટીને નવલકથા બની જતી કૃતિઓને જ સાહિત્યિક ધોરણોથી તપાસી શકાય એવું બીજા કેટલાક વિવેચકો માને છે. જો આત્મકથાનો લેખક પોતાના જીવનની ઘટનાઓમાં રહેલી પ્રતીકાત્મકતાની ઝાંખી કરીને એમની વચ્ચે અન્વય સ્થાપી ન શકે તો સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ એ ક્ષતિરૂપ જ લેખાય. આમ છતાં આત્મકથાકાર નવલકથા રચી આપતો નથી તે દેખીતું છે.

સાહિત્યસ્વરૂપ તરીકે આત્મકથા પાસે આપણી એ અપેક્ષા રહે છે કે એ કૃતિ સ્વયંપર્યાપ્ત લાગવી જોઈએ, એને બીજું કશું પામવાના સાધન તરીકે જોવી ન જોઈએ. પણ વિવેચકો અને ચરિત્રનાયકના જીવન રૂપે જ મોટે ભાગે જોતા હોય છે. આથી ગદ્યની છટાઓને કેવળ અલંકાર રૂપે જોવાની એઓ ભૂલ કરે છે. વીગતો પરત્વેની વફાદારી શુષ્ક ગદ્યથી જ સાચવી શકાય એવું નથી. દરેક પરિસ્થિતિ સાથે આગવું વાતાવરણ સંકળાયેલું હોય છે, એક વ્યક્તિ પણ જુદા જુદા સન્દર્ભોમાં પોતાનું જુદું જુદું રૂપ પ્રકટ કરતી હોય છે. ભાવદશાઓ બદલાતી રહે છે. આ બધાંને અનુરૂપ ગદ્ય પણ આત્મકથાકારે ખીલવેલું હોવું જોઈએ.

એરિસ્ટોટલે કહ્યું હતું કે માનવજીવનમાં કળાકૃતિમાં હોય છે તેવી સુગ્રથિત એકતા હોતી નથી. વ્યક્તિત્વની અખણ્ડતા ચરિત્રનાયકે સિદ્ધ કરી જ લીધી હોય છે એવું પણ બનતું નથી. કૃતિ રચતાં રચતાં એનાં ઇંગિતો જોઈને એ પોતે પણ અચરજ પામે એ સમ્ભવિત છે. આવી એકતા કૃતિ લેખે આત્મકથાને આવશ્યક છે; પણ ડાયરી કે અંગત નિબન્ધમાં એવી સુશ્લિષ્ટતા જરૂરી લાગે નહિ. આત્મકથા લખતાં લખતાં કશાક પ્રલોભનને વશ થઈને ચરિત્રનાયક યેટ્સની જેમ પોતાના વાસ્તવિક જીવનનું ગદ્યકાવ્યમાં રૂપાન્તર કરી નાંખે કે બેન્જામિન ફ્રેન્કલિનની જેમ પોતાનું ઠઠ્ઠાચિત્ર રજૂ કરે એવું પણ બને.

આત્મકથામાં ભૂતકાળને સજીવન કરવાનો પ્રયત્ન રહ્યો હોય છે. એને તાદૃશ બનાવવો હોય તો નિરૂપણરીતિમાં મૂર્તતાની માત્રા વધારે હોવી ઘટે. ગદ્ય અહેવાલ આપનારું નહીં, પણ છબીઓને તાદૃશતાથી અને ગતિશીલ રીતે રજૂ કરવાની ચપળતાવાળું હોવું ઘટે, આત્મકથામાં ચરિત્રનાયક પોતાના સમસ્ત જીવનને જ વિષય બનાવે એવું જરૂરી નથી. એ અમુક મહત્ત્વના ગાળાનું નિરૂપણ કરે એમ પણ બને. આમ આત્મકથા એ સભાનપણે અમુક ચોક્કસ આશયથી રચવામાં આવતી શાબ્દિક રચના છે. આ આશય તે કૃતિની સંરચના માટેનું વિધાયક બળ બની રહે છે. સાહિત્યકૃતિ તરીકે આત્મકથાને મૂલવનારા વિવેચકો એની સંરચનાની એકતાને અવગણીને એના, એમની દૃષ્ટિએ, વધુ આસ્વાદ્ય લાગતા છૂટક અંશોની વાત કરતા હોય છે. જો આત્મકથાનો લેખક પણ અમુક પ્રસંગોને બહેલાવે, સમજાવીને મૂકવાના લોભમાં પડે તો કૃતિની સમગ્રતાને ખમવું પડે, આથી જ ચાર્લ્સ નાઇડરે કહ્યું છે, 'One of the ironies of art is that it is possible to win a war and lose the battles, and it is more tragic to lose the battles than the war.'

વાસ્તવિક પરિસ્થિતિ એ છે કે જીવનના અમુક ક્ષેત્રમાં ઠીક ઠીક પ્રતિષ્ઠા પામ્યા પછી, આત્મતુષ્ટિને સારી માત્રામાં માણ્યા પછી બીજાને પોતાના અનુભવનો લાભ આપવાને બહાને પોતાની મહત્તાનું ચિત્ર આલેખવાનો પ્રયત્ન મોટા ભાગની આત્મકથાઓમાં હોય છે. આથી આત્મકથાઓમાં પૂરક માહિતી, પત્રો, દસ્તાવેજી વીગતો વગેરેનો અવિવેકી ઉપયોગ થયો હોય છે. ત્યાં ગદ્ય વિશેની સૂઝપૂર્વકની માવજત નહીં થાય તે દેખીતું છે.

કોઈ પણ લેખક સભાન બન્યા વિના લખી શકતો નથી. સામગ્રીના વિનિયોગમાં તિરસ્કાર-પુરસ્કારનો વિવેક એણે કરવાનો રહે છે. એ ઉપરાંત અમુક પર ભાર મૂકવો, શબ્દની પસંદગી સન્દર્ભને ઉચિત રીતે કરવી, વાક્યવિન્યાસ પ્રયોજન પ્રમાણે બદલવો – આ બધા વિશેના નિર્ણયો પણ એણે સભાનપણે જ કરવાના રહે છે. આથી વ્યક્તિએ પોતાના જીવનની ચોંકાવી મૂકે એવી કે આશ્ચર્યચકિત કરી નાંખે એવી વીગતો રજૂ કરી હોય છે તે જ આત્મકથા વાંચવાનું કારણ બની રહેતું નથી. સાચી કૃતિ એની પ્રાસંગિકતાના જોરે આપણું મન ખેંચવા મથતી નથી. ભાષાના સર્જનાત્મક ઉપયોગના બળે કરીને એ આપણને આકર્ષે છે. એની પ્રાસંગિકતા તો સરી જાય છે. પ્રસંગોનું આકર્ષણ ઓસરી જાય છે. જો ગદ્ય દ્વારા કશુંક અવિસ્મરણીય સિદ્ધ થઈ શક્યું હોય છે તો જ એ કૃતિ ટકી રહે છે. અધિકારી વિવેચક સારી આત્મકથાના ગુણોને બહાર લાવી તેને વધુ સારી રીતે આસ્વાદ્ય બનાવી આપે છે.

આત્મકથાને પ્રકારગત ત્રણ મર્યાદાઓ નડે છેઃ એક તો એ કે એની સામગ્રી લેખકના પોતાના જીવનમાંથી જ આવતી હોવી જોઈએ. બીજું એ કે એણે ભૂતકાળનું નિરૂપણ અનિવાર્યતયા કરવાનું રહે છે અને ત્રીજું એ કે વીગતોના સત્યને એને વફાદાર રહેવાનું છે. દરેક નવલકથાકાર પણ આમ તો પોતાના અનુભવમાંથી જ સામગ્રી મેળવતો હોય છે, પણ પોતાના જીવનના ઇતિહાસના કેન્દ્રવર્તી પ્રસંગોનું જ નિરૂપણ કરવાને એ, આત્મકથાકારની જેમ, બંધાયેલો હોતો નથી. આત્મકથા એ સોનેટ કે વ્યંગચિત્રના જેવી સંજ્ઞા નથી. સોનેટ કે વ્યંગચિત્ર બન્ને એક જ વિષયનું નિરૂપણ કરી શકે. સોનેટ સંજ્ઞાને રચનારીતિ જોડે સમ્બન્ધ છે. અમુક વિશિષ્ટ પ્રકારની પ્રાસરચના, અમુક પંક્તિઓની સંખ્યાઓનો નિર્દેશ એથી થાય છે. આત્મકથા સંજ્ઞા રચનારીતિનું કોઈ પાસું દર્શાવતી નથી, એના વસ્તુનો જ એ નિર્દેશ કરે છે.

રચનારીતિ પરત્વે આત્મકથાકારને કશાં બન્ધન નથી. પ્રથમ પુરુષ એકવચનમાં લખાતી નવલકથા જેવી એની રચના હોય છે. એ પરિપ્રેક્ષ્યને આધારે આત્મકથાનું જગત આપણી આગળ ઉખેળાતું આવે છે. એ અવાજમાં એકવિધતા ન આવી જાય એ રીતે એણે ગદ્યનો વિનિયોગ કરવાનો રહે છે. આ ‘હું’ તે પોતે નહીં, પણ એક પાત્ર છે એ રીતે જો એ જુએ તો એ વધારે ઉપકારક નીવડે. પણ એક પ્રલોભનમાંથી આત્મકથાના લેખકે હંમેશાં બચવાનું રહે છે. એ પોતાનું જીવન જ એક ઉત્તમ કળાકૃતિ છે એવું આત્મરતિથી પ્રેરાઈને ઠસાવવા માટે આત્મકથાનો સાધન લેખે ઉપયોગ કરે તો કૃતિ વણસી જાય અને એ જે છાપ પાડવા માગતો હોય તે પણ પડે નહીં. આમ ગદ્યની કળાના આશયથી થયેલી માવજત અત્યારે તો વિરલ કૃતિઓમાં અંશતઃ જ દેખાય છે.

ટૂંકી વાર્તા વિશે થોડું

આજે ટૂંકી વાર્તા વિશે વિચાર કરતાં કેટલાક પ્રશ્નો ઉદ્ભવે છે. હવે પ્રયોગશીલતાનો જુવાળ ઓસરી જવા આવ્યો છે? રૂપરચના વિશેનો આગ્રહ હવે શિથિલ પડતો જાય છે? વાર્તામાં હવે વાર્તા કહેવાના મુદ્દા પર વધારે ભાર મૂકવામાં આવે છે? હવે વાર્તાકાર ફરીથી વાચકાભિમુખ થવાનો પ્રયત્ન કરી રહ્યો છે? ટૂંકમાં કહેવું હોય તો કેટલાકને મતે હવે પ્રયોગને કારણે આવેલી વિક્ષુબ્ધતા, ડહોળાયેલો મૂલ્યબોધ, રચનારીતિની કરામતો – આ બધું શમી ગયું છે. હવે ફરી વાર્તાકાર સમકાલીન જીવનની ઓળખ એ પોતાના વાચકને કરાવવા ઇચ્છે છે.

આ પ્રશ્નો વિશે થોડું વિચારીએ. એ વાત સાચી કે કોઈ પણ સાહિત્યસ્વરૂપના વિકાસમાં એકધારું ઉત્કર્ષનું સાતત્ય જળવાઈ શકતું નથી. મોટી ફાળ ભર્યા પછી મન્દ ગતિનો, સ્થગિતતાનો, ગાળો આવે છે. એનાં બે કારણો હોઈ શકે; એક તો એ કે કોઈ પણ એક તબક્કામાં એક સાથે ઘણી સાહિત્યિક પ્રતિભા કાર્યશીલ બનતી હોય એવું ભાગ્યે જ બને છે. આથી થોડા શક્તિશાળી સર્જક નવું પ્રસ્થાન કરે છે ત્યારે સમકાલીન વિવેચન એને સાશંક દૃષ્ટિએ જ જુએ છે. એમાં પરદેશી સાહિત્યની અસરો બતાવવામાં આવે છે. આપણી તળભૂમિનું જીવન જ આપણા માટે તો અભીષ્ટ છે એવો આગ્રહ રાખવામાં આવે છે. નવીનતાનો મોહ એ કેવું અનિષ્ટ છે તે પણ વડીલ ભાવે સમજાવવામાં આવે છે. આ બધાંનો સામનો કરીને, સામે પ્રવાહે તરીને, થોડાક સર્જકો ઉત્તમ વાર્તાસાહિત્યના અનુશીલનથી તથા કેળવાયેલી સૂઝથી રચનાનો નવો અભિગમ સ્વીકારીને આગળ વધે છે. આ પછી આ નવું આન્દોલન, એણે ઉપજાવેલી થોડીક ઉત્તમ કૃતિઓને કારણે થોડી પ્રતિષ્ઠા પ્રાપ્ત કરે છે. એને પરિણામે ઓછી શક્તિવાળા પણ નવા પ્રવાહમાં ટકી રહેવાની મહત્ત્વાકાંક્ષા ધરાવનારા સર્જકો પ્રયોગશીલતા તરફ વળે છે. આને કારણે કહેવાતી નવીન રચનારીતિનાં અમુક લક્ષણોનું તારણ કાઢી લેવામાં આવે છે. પછી એ લક્ષણોને અનુસરીને રચના કરનારો વર્ગ ઊભો થાય છે, આમ સફળ કૃતિની રચનારીતિનાં અનુકરણો થવા માંડે છે. આથી ધીમે ધીમે નિષ્પ્રાણ, સૂક્ષ્મ રસવૃત્તિ વિનાની, રચનાઓ ઊભરાતી જાય છે.

આપણે આ પરિસ્થિતિમાંથી પસાર થઈ ગયા છીએ. હવે એની પ્રતિક્રિયા શરૂ થઈ છે. વાચક આ બધા રચનારીતિના પ્રયોગોનાં ગતકડાંને કારણે હેબતાઈ ગયો હતો અને વિવેચન પણ કાંઈ ખાસ સહાનુભૂતિ બતાવતું નહોતું. આથી સાહિત્યકારોના એક વર્ગે ફરી ટૂંકી વાર્તાને વાચકાભિમુખ કરવાની વાત શરૂ કરી. આ વર્ગના વિવેચકો સાહિત્યિક ગુણવત્તાની ઊંચી માત્રાનો કે સૂક્ષ્મતાનો ઝાઝો આગ્રહ રાખતા નથી. એઓ તો સમકાલીન જીવન વિશેની અનુભવજન્ય અભિજ્ઞતા પર ઝાઝો ભાર મૂકે છે. એના રૂપાન્તરની પ્રક્રિયા જ એને સાહિત્ય બનાવે છે એ માનવાનું પણ એનું વલણ નથી.

આમ છતાં ટૂંકી વાર્તામાં નવી રચનારીતિનો પ્રયોગ કરવો એ પ્રતિષ્ઠા પ્રાપ્ત કરવા માટે જરૂરી ગણાય છે. નવીનતાને માટેનો આગ્રહ પણ રહ્યો છે. ઓછી સર્જનશક્તિવાળા જે પ્રયોગો થઈ ચૂક્યા છે તેને અનુસરે છે ત્યારે એ પ્રયોગ કરવા પાછળ રહેલાં કેટલાંક ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપ વિશેનાં ગૃહીતોને જાણ્યેઅજાણ્યે સ્વીકારી

લેતા હોય છે. આથી પરિસ્થિતિ એવી ઉદ્ભવી છે કે ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપ વિશેની ચર્ચામાં ખાસ નવો ઝોક દેખાતો નથી. પણ વાચકોનું નામ લઈને, જીવનાભિમુખતાનો પુરસ્કાર કરીને, સરળ કથનશૈલીને ટૂંકી વાર્તા પરત્વેના નવા અભિગમને નામે સ્વીકારી લેવામાં આવી હોય એવું લાગે છે.

જીવનનાં જુદાં જુદાં પાસાંને ટૂંકી વાર્તામાં સ્થાન મળે, અનુભવનું વૈવિધ્ય જળવાય, લોકોને સાહિત્યમાં પોતાના અનુભવોનું પ્રતિબિમ્બ જોવા મળે એવો આગ્રહ રાખવામાં આવે તેથી ટૂંકી વાર્તા આપોઆપ જ કળાદૃષ્ટિએ ઊણી થઈ જાય એવું નથી પણ અહીં મુખ્ય પ્રશ્ન આ છેઃ આ અનુભવનું સત્ય રસકીય સામગ્રી બનીને આવે છે ખરું? જો એ બારીકાઈથી કરેલા નિરીક્ષણની વીગતો જ આપી છૂટતું હોય, જો એ અનુભવની પાછળ રહેલી સંદિગ્ધતાને સૂચવવાની એમાં ગુંજાયશ નહિ રહી હોય તો આપણને રસાનુભવ કરાવશે? કથાસાહિત્યને આમેય તે શુદ્ધ સાહિત્યપ્રકાર ગણવાનું ઝાઝું વલણ નથી. આથી જીવાતા જીવનનાં બને તેટલાં પાસાંને તાદૃશ કરી આપે એટલું કામ જો ટૂંકી વાર્તા કરી શકે તો એમાંથી આ સન્તોષ પામી જનારો વિવેચકનો વર્ગ ઊભો થતો જાય છે.

એક બાજુથી પ્રયોગશીલતાને કારણે ટૂંકી વાર્તાના એક સાહિત્યસ્વરૂપ તરીકેનાં લક્ષણોની સીમામાં જ બંધાઈ ન રહેલી એની નવી શક્યતાઓને પ્રકટ કરતી, રૂઢ ખ્યાલથી ઊફરી જતી વાર્તાઓ લખાતી ગઈ. રૂઢ શૈલીની કથનરીતિનો ઉપયોગ કરીને એ દ્વારા પણ રસકીય પ્રયોજનની સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરવાના પ્રયત્નો પણ થયા, ટૂંકી વાર્તામાં કાવ્યતત્ત્વને પણ ઠીકઠીક અવકાશ મળતો લાગ્યો. ઘણી વાર રૂઢ શૈલીની સામે છેડે હોય એવી જ વાર્તા લખવાનો ઝનૂની પ્રયત્ન પણ થયો. હવે આની પ્રતિક્રિયા શરૂ થઈ છે. હવે ટૂંકી વાર્તામાં ભાષાકર્મ કવિતામાં જે સ્તરે થતું હોય છે તે સ્તરે રહીને કરવાનો ઝાઝો આગ્રહ રાખવામાં આવતો નથી. ટૂંકી વાર્તામાં વસ્તુનો વિકાસ સીધી રેખાએ થતો જોવામાં આવે છે. અનેક કેન્દ્રીય સમયની અનુભૂતિ કરવા માટે પદવિન્યાસ જોડે કશી તોડફોડ કરવામાં આવતી નથી. વાર્તામાં કાવ્યત્વનો પ્રવેશ એટલે અલંકારની બહુલતા એવા ખ્યાલને સ્વીકારવાને કારણે ટૂંકી વાર્તાનું વિભાવન કાવ્યના સ્તરે રહીને થાય એ સમ્ભાવનાને જ બાદ કરી નાંખવામાં આવી છે.

ટૂંકી વાર્તાના વિકાસનું એક મહત્ત્વનું સ્થિત્યન્તર આ રીતે શું સિદ્ધ કરી ગયું, એની કઈ શક્યતાઓ સિદ્ધ થયા વગરની રહી ગઈ એ વિશેની ચર્ચાઓ ઝાઝી થાય તે પહેલાં જ જાણે વિવેચને એ પાનું ફેરવી દીધું લાગે છે. ભાષાકર્મ જો રસકીય સભાનતાથી નહીં થાય તો એ કળાકૃતિ તરીકે ટૂંકી વાર્તાને ખમવું પડે એ ખ્યાલ હવે ઝાઝા મહત્ત્વનો રહ્યો નથી.

એક પ્રશ્ન આ બધાંના કેન્દ્રમાં રહ્યો છે. શા માટે આપણે વારે વારે સાહિત્યની રસાનુભવ કરાવવાની શક્તિ અને એને સિદ્ધ કરી આપતી રચનારીતિ તરફથી વળી જઈને એની સામગ્રીને જ વધારે મહત્તા આપતા થઈ જઈએ છીએ, શા માટે આપણે ટૂંકી વાર્તાના વિકાસમાં નિરૂપણની સૂક્ષ્મતાનો આગ્રહ રાખવાનું છોડી દઈએ છીએ? લોકોથી વિમુખ થવાના દૃઢ સંકલ્પ સાથે કોઈ ઊંચી રસવત્તા સિદ્ધ કરવાના પ્રયોગો કરે છે એવું નથી, કવિતાના આસ્વાદની જેમ સમજપૂર્વક, પૂર્વગ્રહરહિત દૃષ્ટિએ જો ટૂંકી વાર્તાનો પણ આસ્વાદ કરાવવામાં આવે તો ઊંચી કોટિની રસવત્તા ધરાવનારી વાર્તાને કેમ માણવી તે સાહિત્યરસિક વાચકોને સમજાય. આવા પ્રયત્નો કરવાને બદલે ટૂંકી વાર્તાના સ્તરને નીચું લાવવાનો પ્રયત્ન ઇષ્ટ નથી. વિવેચન જો આ પરત્વે ખોટું વલણ ધારણ કરશે તો એ સાહિત્યના વિકાસને ઉપકારક નહીં નીવડે.

ઇ. એમ. ફોર્સ્ટરઃ અખિલાઈની આરત

'Only connect the prose and the passion, and both will be exalted, and human love will be seen at its height. Live in fragments no longer. Only connect, and the beast and the monk, robbed of the isolation that is life to either, will die.'

'હાવર્ડ્ર્સ એન્ડ'માંથી

ફોર્સ્ટરને પહેલી નવલકથા લખ્યાને આજે ચોપન વર્ષ થયાં, એની છેલ્લી નવલકથા પાંત્રીસ વર્ષ પૂર્વે લખાયેલી. આ જાનેવારીમાં, એની 81મી વર્ષગાંઠને નિમિત્તે, ઇંગ્લેંડના વિદ્યમાન નવલકથાકારો પૈકીના એક શ્રેષ્ઠ નવલકથાકાર તરીકે, એમનું બહુમાન થયું. એમના સમકાલીન નવલકથાકારોમાંના ઘણા આજે ભૂલાઈ ગયા છે – લોરેન્સ અને કોનરાડના અપવાદ સિવાય. તો પછી ફોર્સ્ટરમાં એવું તે શું છે તે જેને કારણે, આટલા લાંબા ગાળા દરમિયાન એક્કેય નવલકથા લખી નથી છતાં, પોતાનું સ્થાન એમણે દૃઢ રાખ્યું છે? બીજા યુદ્ધ પછી તો એમની નવલકથાઓનાં પુનર્મુદ્રણો પણ વધવા લાગ્યાં છે.

આમ જુઓ તો ફોર્સ્ટરમાં આકર્ષણને ટકાવી રાખવાને જરૂરી મનાતી એક્કેય વાત તમને દેખાશે નહિ. રાજકારણમાં આજે જેનો વધુ સ્વીકાર થતો હોય એવા કોઈ મતને એમણે, દીર્ઘદૃષ્ટિ વાપરીને, એમની નવલકથામાં નિરૂપ્યો નથી; ધર્મની વાત પણ એમની નવલકથામાં મહત્ત્વની નથી(એમની બે નવલકથાઓમાં પાદરીનો ઉપહાસ થયેલો છે!) શૈલીની દૃષ્ટિએ કે નવલકથાના સાહિત્યસ્વરૂપની શક્યતાઓને બહાર લાવવાની દૃષ્ટિએ પ્રયોગશીલ રહેવાની પણ એમની ઝાઝી વૃત્તિ હોય એમ લાગતું નથી; તેમ જ રસાનુભવની મીમાંસામાં પોતાના તરફથી કશુંક ચોંકાવનારું અર્પણ એમણે કર્યું હોય ને એમની નવલકથાઓ એનાં નિદર્શન રૂપ બની હોય એવું પણ નથી, (એટલું જ નહીં પણ 'વહેવારુ નવલકથાકારો' વાચકોની નજર આગળથી લાંબા વખત સુધી દૂર ન રહેવાની તકેદારી રાખીને થોડે થોડે ગાળે કંઈકનું કંઈક લખ્યે રાખે છે તેવું કરવાની પણ એમણે કશી કાળજી રાખી નથી.) થોડું લખીને દૃઢ પ્રતિષ્ઠા મેળવવાનો કીમિયો એમણે હાંસલ કર્યો છે.

અંગ્રેજી સાહિત્યનો ઇતિહાસ ઉઘાડીને જોશો તો ફોર્સ્ટરને વિક્ટોરિયાના જમાનાના ઉત્તરાર્ધના મેરેડિથ વગેરે નવલકથાકારોની પરમ્પરાના, જ્યોર્જ ઇલિયટની જેમ 'નોવેલ ઓવ આઇડિયા' આપનાર નવલકથાકાર કહીને ઓળખાવેલા દેખાશે. અમુક તત્કાલીન ઘટનાઓનું, વાચકના કુતૂહલમાં અન્તરાય ઊભો કર્યા વિના, વસ્તુપ્રવાહને સરળ વહેતો રાખી, નર્મમર્મ યોજી, નિરૂપણ કરવું – આ સર્વસાધારણ ઢાંચાને ફોર્સ્ટર પણ સ્વીકારે છે; પણ એના કેન્દ્રસ્થાને, એના મેરુદણ્ડ બની રહેનારા, જે 'આઇડિયા' છે તેનું એણે પોતાની આગવી રીતે નિરૂપણ કર્યું, એમાં જ ફોર્સ્ટરનો વિશેષ રહેલો છે.

ઊંચી કાઠીનો સર્જક નવી નવી વસ્તુના નિરૂપણથી પોતાનો વિશેષ દર્શાવતો નથી; એ જે ભાવનાને કેન્દ્રસ્થાને રાખે છે તે જ એવી સંકુલ અને સમૃદ્ધ હોય છે કે નવાનવા સન્દર્ભો યોજીને, વિભિન્ન

માનસલક્ષણવાળી પાત્રસૃષ્ટિ રચીને, એ ભાવનાના નવા નવા અંશોને પ્રકટ કર્યે જવાનું જ એને વધારે રુચે છે. આમ એની નવલકથાનું સ્થાપત્યવિધાન પેલી ભાવનાના ક્રમશઃ પ્રકટ થતા જતા આકારને સમાન્તર રહીને આગળ વધતું રહે છે. આવો ક્રમિક વિકાસ એની રચનાઓને રેઢિયાળ અને બીબાંઢાળ બનતાં અટકાવે છે. એના સમકાલીનો પૈકી વર્જીનિયા વૂલ્ફ, જોસેફ કોનરાડ કે ડી.એચ.લોરેન્સમાં પણ આ જ લક્ષણ દેખાશે.

ફોર્સ્ટરની કૃતિઓમાં વિધાયક બળ રૂપે રહેલી આ ભાવના તે અખિલાઈની આરત. નકશો આપણને પૃથ્વીના બે ગોળાર્ધ બતાવે છે. માણસના ભાવજગતના પણ આવા ગોળાર્ધ હોય છે. એ જ્યાં જન્મે છે, ઊછરે છે ત્યાં જ જો એના જીવનની ઇતિ આવે તો એ પોતાને પૂર્ણપણે પામે નહિ. આથી પોતે જે ગોળાર્ધ પર છે તેને છોડીને એણે બીજા ગોળાર્ધની યાત્રા કરવાની જ રહે છે. આમ ભાવજગતના વિરુદ્ધ છેડેનાં ધ્રુવબિન્દુઓને સાંકળી લેવા માટેની યાત્રા ફોર્સ્ટરની બધી જ નવલકથાઓમાં દેખાશે. એમ પણ કહી શકાય કે આ છેડાઓ એમની નવલકથાઓમાં ક્રમશઃ દૂર ને દૂર જતા જાય છે. પહેલી નવલકથામાં ઇંગ્લેંડથી ઇટાલીની યાત્રા છે, તો પાંચમી નવલકથા ‘એ પેસેજ ટુ ઇન્ડિયા’માં એક જુદા જ ખણ્ડના જુદી જ સંસ્કૃતિવાળા રહસ્યમય દેશ સુધીની, લાંબી દોડ આપણને દેખાય છે. જો કોઈ પણ વસ્તુની સાચી ઉપલબ્ધિ કરવી હોય તો શક્ય તેટલા દૂરના છેડા સુધી ત્રિજ્યાને વિસ્તારવી જોઈએ. બે યુદ્ધો પછી જ્યારે ઇમારતોના ભંગારની વચ્ચે ઊભા રહીને યુરોપના માનવીએ જોયું તો એને લાગ્યું કે એ મૂલ્યોના ભંગારની વચ્ચે ઊભો છે! પોતે છિન્નભિન્ન થઈ ગયો છે. આવી સ્થિતિમાં ફોર્સ્ટરની અખિલાઈની આરત પ્રકટ કરતી નવલકથાઓનું આકર્ષણ અનેરું બની રહ્યું. આ અખિલાઈની આરત ફોર્સ્ટર એની પાંચ નવલકથામાં કેવી રીતે નિરૂપે છે તે આપણે જોઈએ.

‘એ પેસેજ ટુ ઇન્ડિયા’ નામની ફોર્સ્ટરની નવલકથામાં પડઘો બહુ અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. બોલાયેલો શબ્દ જેમ પાછો ફેંકાઈને, પરાવર્તિત થઈને, પડઘા રૂપે સંભળાયા કરે તેમ માનવ વચ્ચેની આ અખિલાઈની ભાવના ફોર્સ્ટરની દરેક નવલકથામાં જુદે જુદે રૂપે પ્રતિધ્વનિત થયા જ કરે છે. ફોર્સ્ટરની નવલકથાની સૃષ્ટિમાં પણ, ‘એ પેસેજ ટુ ઇન્ડિયા’માંની મરાબારની ગુફામાંના પડઘાની જેમ વાક્યો, કાર્યો અને વ્યક્તિઓ અનેક રૂપે પ્રતિધ્વનિત થયા જ કરે છે.

આ પ્રતિધ્વનિઓનો મૂળરૂપ ધ્વનિ તો આપણને ‘ધ ઇટર્નલ મોમેન્ટ’ નામની નવલિકામાં સૌ પ્રથમ સંભળાવા લાગે છે. ફોર્સ્ટરની નવલિકાઓનું મહત્ત્વ, એ કળાપ્રકારને એણે કરેલા કોઈ વિશિષ્ટ પ્રદાન તરીકે નહિ, તેટલું એ નવલિકાઓના એની નવલકથાઓ સાથેના સમ્બન્ધને કારણે છે. સમાજના જુદા જુદા થરના, અથવા એક જ થરના પણ જુદી રીતે ઊછરીને જુદાં જ મૂલ્યો ધરાવનારા, માનવીઓ વચ્ચેનો સંઘર્ષ અને અમર થઈને રહેવાની પ્રબળ ઇચ્છાને કારણે રહેતી સન્તતિની કામના – આ બે ‘ધ ઇટર્નલ મોમેન્ટ’ નામની નવલિકામાં બીજ રૂપે દેખાય છે. એનો જ, પાછળથી, બીજાંકુરન્યાયે ક્રમશઃ વિકાસ થતો રહ્યો છે.

ફોર્સ્ટરની પહેલી નવલકથા ‘વ્હેર એન્જલ્સ ફિયર ટુ ટ્રેડ’ ઈ.સ.1905માં પ્રકટ થઈ. સંક્ષિપ્ત, સરળ શૈલીમાં લખાયેલી, શૈલી કે સંવિધાનની દૃષ્ટિએ કશોય ઉલ્લેખપાત્ર વિશેષ ન બતાવનારી, પણ સહજતા અને અનાયાસતાની છાપ પાડનારી આ નવલકથા કોઈને પહેલી નજરે આંજી દે કે ભડકાવી મારે એવી નથી. સંક્ષેપમાં એનું વસ્તુ કંઈક આવું છેઃ શિષ્ટ અને સુઘડ રીતે સુરક્ષિત જીવન ગાળનાર સોસ્ટન નામના ઉપનગરના, મધ્યમ વર્ગના ઉપલા થરના હેરિટન કુટુમ્બની આ વાર્તા છે. એ કુટુમ્બના મોટા દીકરાની વિધવા લીલીઆ જરા ગામડિયણ ને અસંસ્કૃત છે. આવી લીલીઆને એની દીકરીનો ઉછેર સોંપી શકાય

નહીં. આ લીલીઆને કાંઈક અંશે સંસ્કારવા સુધારવાના આશયથી, હેરિટન કુટુમ્બ સાથે નિકટની આત્મીયતાથી જોડાયેલી કેરોલિન એબોટ સાથે સમૃદ્ધ સંસ્કૃતિના પિયર જેવા ઇટાલીમાં મોકલવામાં આવે છે. કુટુમ્બની દીકરી હેરિયેટને આ પહેલેથી જ પસંદ નથી, પણ એના ભાઈ ફિલિપને ઇટાલીની સંસ્કૃતિનું ઘેલું લાગ્યું છે. ઇટાલી ગયા પછી કશુંક અણધાર્યું જ બને છે. તેત્રીસ વરસની લીલીઆ, હેરિટન કુટુમ્બની સખ્ત શિસ્તમાંથી છૂટીને, એનાથી બાર વરસે નાના, જીનો નામના યુવક જોડે પ્રેમમાં પડે છે એમ જણાવતો કેરોલિનનો પત્ર હેરિટન કુટુમ્બને ચોંકાવી દે છે. તરત જ ફિલિપને, એની ભાભીને આવા અભદ્ર વ્યવહારમાંથી પાછી વાળી ઇંગ્લેંડ ખેંચી આણવા, ઇટાલી દોડાવવામાં આવે છે. પણ એ ઇટાલી પહોંચે છે ત્યારે વસન્ત પૂરબહારમાં જામી હોય છે. એનો પ્રભાવ ફિલિપના પર પણ પડે છે. જીનો કોઈ ભદ્ર કુટુમ્બનો નથી, એ તો સામાન્ય, દાંતના દાક્તરનો દીકરો છે. હેરિટન કુટુમ્બની પ્રતિષ્ઠાને, એણે સ્વીકારેલાં સામાજિક મૂલ્યોને, નીચાં પાડે એવું આ હડહડતું અનિષ્ટ આચરણ છે. ફિલિપ કશું કરે તે પહેલાં તો લીલીઆ અને જીનો પરણી જાય છે, ને એ પાછો વળે છે પણ જીનો પ્રેમ કે એવં કશું સમજતો નથી, એને તો કોઈ તંદુરસ્ત પ્રાણીને હોય છે તેવી, સંતતિની જ કામના છે. લીલીઆ બાળકને જન્મ આપતાં જ મરી જાય છે. વળી આ બાળકને અભદ્ર વાતાવરણમાંથી બચાવી લેવાના ઉધામા શરૂ થાય છે; કેરોલિન, ફિલિપ અને એ બંને કામ પાર નહીં પાડી શકે એવા અવિશ્વાસથી હેરિયેટ, વળી ઇટાલી જાય છે. કેરોલિન, આ ભાઈબહેન પહોંચે તે પહેલાં જીનો પાસે પહોંચી ગઈ હોય છે. એને હેરિટન કુટુમ્બમાં ઝાઝી શ્રદ્ધા રહી નથી, એ લોકોને પોતાની ભદ્રતાની જેટલી પડી છે તેટલી બાળકની પડી નથી તે જાણે છે. હેરિટન કુટુમ્બની જડ શિસ્તની પ્રતિક્રિયા રૂપે એણે જ લીલાઆને માટે આ પ્રેમનો માર્ગ મોકળો કરી આપ્યો હતો, માટે આ બાળક પ્રત્યેની પોતાની જવાબદારીને એ સ્વીકારી લે છે. સંગીતના એક સમારમ્ભનું દૃશ્ય અહીં ફોર્સ્ટર યોજે છે ને એની પીઠિકા ઉપર સોશ્ટન અને ઇટાલીને ભેગાં કરે છે. હેરિયેટને આ બધું છીછરું ને અભદ્ર લાગે છે ને એ નાકનું ટેરવું ચઢાવે છે, પણ કેરોલિન એ વાતાવરણમાં એકાકાર થઈ જાય છે ને ફિલિપમાં પણ નવા પ્રાણનો સંચાર થાય છે. આ પ્રસંગની પશ્ચાદ્‌ભૂમાં એ જીનોની પુત્રેષણાને વધારે સારી રીતે સમજી શકે છે. જીનો અને બીજાં બધાં પહોંચે તે પહેલાં કેરોલિન જીનોને ઘરે પહોંચી જાય છે ને અહીં ફોર્સ્ટર એક બીજું સૂચક દૃશ્ય યોજીને કેરોલિનને જીનોનો સાચો પરિચય થાય એવી ભૂમિકા યોજે છે. જીનોનું ઘર અસ્તવ્યસ્ત છે. સુઘડતાનું એમાં નામ નથી. પણ એ બધી અવ્યવસ્થા વચ્ચે ગંદા ધાબળા પર સૂતેલા બાળક તરફ કેરોલિનની નજર પડે છે ને પહેલી વાર જીવતા ધબકતા બાળકનો, પોથીમાંના બાળકનો નહીં, સાક્ષાત્કાર કેરોલિનને થાય છે ને એ તરત જ સમજી જાય છે કે જીનોને મન આ બાળક એટલે એની પોતાની અમરતા. જીનો બાળકને છોડશે નહીં એની દૃઢ ખાતરી થયા પછી કેરોલિન અને ફિલિપ પાછા વળવાની તૈયારી કરે છે. પણ હેરિયેટ કાંઈ નમતું જોખે એવી નથી. એ ચોરીછૂપીથી બાળકને લઈને ભાગે છે ને બરાબર ગાડી ઊપડવાની હોય છે ત્યારે જ સ્ટેશને આવી પહોંચે છે. રસ્તામાં ગાડીને અકસ્માત થાય છે ને બાળક મરી જાય છે. ફિલિપને પણ ઇજા થાય છે. જીનો પ્રત્યેની સહાનુભૂતિથી ફિલિપ આ બાળકના મરણના ખબર એને આપવા જાય છે ત્યારે, એની અમરતા જ જાણે ઝૂંટવાઈ ગઈ હોય તેમ, એ પશુની જેમ ફિલિપના પર તૂટી પડે છે ને એના ઘવાયેલા હાથને મરડીને એને પદ્ધતિસર ગૂંગળાવી મારવા જાય છે. પાશવતાનું આ વર્ણન ભારે ઘેરા રંગથી થયું છે. અણીને સમયે કેરોલિન હાજર થાય છે ને ફિલિપને બચાવી લે છે. એટલું જ નહિ, બંનેના હાથ મિલાવે છે. આ ક્ષણે ફિલિપને એક સાક્ષાત્કાર થાય છે. એ જીનો અને હેરિયેટની ક્રૂરતાનો વિવેક કરી શકે છે. જીનોની પશુતા એ ક્ષણિક આવેગ છે, પણ હેરિયેટની ક્રૂરતાની જડ એણે દૃઢ માનેલાં મૂલ્યોમાં હોઈ વધારે ઊંડી છે. હેરિયેટમાં સ્ત્રીત્વ જ નથી, એ કેવળ મૂલ્યોનો ભાર વહેનાર પૂતળી છે. ફિલિપ માત્ર નિરીક્ષક છે, એ કદી કોઈ કાર્ય કરવા જેટલું બળ એકઠું કરી શકતો નથી. પાછાં વળતાં એ કેરોલિનને પરણવાની માગણી કરે છે. કેરોલિન જીનોથી પ્રભાવિત થઈ છે. સંસ્કારિતા ને નીતિની સફ્લી સફ્લી વાતો

છોડીને એ જીનોના આક્રમક પુરુષત્વને નિઃસંકોચ ઝંખે છે, પણ ગાડી આલ્પ્સની દક્ષિણ તરફની પાંખ વટાવીને ઉત્તર તરફ વળે છે. કેરોલિનને મન ફિલિપ એ પ્રાણથી ધબકતો માણસ નથી. ફિલિપને પણ આની જાણ થાય છે, ને એ વાતને એ સ્વીકારે છે. આમ ઇટાલી સાથેના સમ્પર્કને કારણે જીવન વિશેની નવી દૃષ્ટિ પ્રાપ્ત કરીને, નવાં મૂલ્યો સ્વીકારીને, આ બંને પાછાં ફરે છે, પણ હેરિયેટ તો એવી ને એવી અચલ ને દૃઢ છે. એનાં મૂલ્યો એણે અકબંધ રાખ્યાં છે. પણ આવી અપરિવર્તનશીલતાનું જ બીજું નામ મૃત્યુ નહીં?

આ વાર્તામાં પાત્રોનાં અકાળ અકારણ મૃત્યુ, અકસ્માત, ઘટનાનું કેટલીક વાર થયેલું કાકતાલીય સંયોજન, વાર્તાપ્રવાહમાં લેખકની દરમિયાનગીરી – આવા સામાન્ય દોષો તો છે જ, તેમ છતાં નર્મમર્મથી ભરેલી એની શૈલી આ વાર્તાને રોચક અને સુખપાઠ્ય બનાવે છે. હવે પછીની એની નવલકથાનાં પાત્રોનાં કાઠું અને ગતિવિધિ પણ આ વાર્તા જ જાણે નક્કી કરી આપે છે, ને ફૉર્સ્ટરનાં પાત્રો, દેવદૂતો પણ પગ મૂકતાં ભય પામે એવા, બીજા ગોળાર્ધનાં યાત્રી બની ચૂકે છે. આ નવલકથામાંનાં પાત્રો જ જાણે વધુ વિકાસ પામીને, નવા નવા સન્દર્ભો અને પરિવેશમાં અખિલાઈનો સાક્ષાત્કાર કરવાને મથતાં રહે છે.

ફૉર્સ્ટરની બીજી નવલકથા 'ધ લોન્ગેસ્ટ જર્ની' 1907માં પ્રકટ થઈ. આ નવલકથાના નાયક રિકિ ઓલયટનો એગ્નિસ પેમ્બ્રોક સાથેના લગ્નનો અનુભવ કંઈક એ જ પ્રકારનો છે. વાર્તાની શરૂઆત ગમ્ભીર તત્ત્વચર્ચાથી થાય છે. પ્રશ્ન આ છેઃ પદાર્થનું અસ્તિત્વ એની નોંધ લેનાર મનથી નિરપેક્ષ છે ખરું? નિરીક્ષકથી નિરપેક્ષ રીતે પણ પદાર્થનું અસ્તિત્વ હોઈ શકે એમ સ્ટુઅર્ટ આન્સેલ માને છે. પ્રથમ દૃષ્ટિએ આ ચર્ચા કદાચ અપ્રસ્તુત લાગે, પણ વાસ્તવમાં એવું નથી. વાર્તાનું વસ્તુ એમાંથી જ અંકુરિત થાય છે. શું વાસ્તવિક છે ને શું આભાસી છે એની મથામણ આ વાર્તામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. પૃથક્ જનને માટે સત્યનું સ્વરૂપ નક્કી કરવું ઘણું અઘરું છે, પણ એ વાસ્તવિકને બરાબર પિછાને છે. એગ્નિસ પેમ્બ્રોકને આપેલો મુલાકાતનો સમય રિકિ આ ચર્ચામાં ભૂલી જાય છે; ને ત્યાં એગ્નિસ ધસી આવે છે. રિકિના જીવનમાં પણ એ આમ જ ધસી આવીને એની નિયતિનું સ્થાન લઈ બેસે છે. એગ્નિસની ઉપસ્થિતિની નોંધ રિકિનો મિત્ર આન્સેલ લેતો નથી. એના આ અભદ્ર વર્તન બદલ રિકિ એને ઠપકો આપે છે ત્યારે આન્સેલ જવાબમાં જે કહે છે તેનો પ્રતિધ્વનિ આખી વાર્તામાં ઘુમરાયા કરે છે. આન્સેલ કહે છે કે ઘટનાઓ બે પ્રકારની હોયઃ એક તો જેને સાચું અસ્તિત્વ હોય એવી, વાસ્તવિક; ને બીજી રુગ્ણ માંદલી કલ્પનાના પરિણામ રૂપ આભાસી; આત્મનાશ વહોરી લઈને જ એને વાસ્તવિકતાને સ્થાને સ્થાપવાનો પ્રયત્ન આપણે કરતા હોઈએ છીએ.

આવો જ આત્મનાશ આ નવલકથાનો નાયક રિકિ, નાયિકા એગ્નિસમાં રુગ્ણ કલ્પનાથી, પોતાને અભિમત એવા આભાસનો અધ્યારોપ કરીને, વહોરી લે છે. આ એના જીવનની કરુણતાનું મૂળ કારણ બની રહે છે. કેમ્બ્રિજના સંસ્કાર એને આન્તરિક સમૃદ્ધિને પોષનારું, બૌદ્ધિક ને આદર્શને સમર્પિત જીવન જીવવાને પ્રેરે છે, પણ એગ્નિસ તથા એનો ભાઈ એને વિરુદ્ધ દિશામાં જ ઘસડી લઈ જાય છે, ને આખરે રિકિનો કરુણ અંજામ આવે છે.

આ વાર્તામાં, એનું વસ્તુ સહી શકે તેના કરતાં કંઈક વધારે પડતું, ઘટનાનું પ્રાચુર્ય કોઈને લાગે તો નવાઈ નહિ. ભૂતકાળની પ્રલમ્બ છાયા વર્તમાનના પર ઝળુંબી રહે છે. વાર્તા આગળ વધે છે તેમ ભૂતકાળની ઘટનાઓ ધીમે ધીમે પ્રકટ થાય છે. આ ઘટનાઓને રજૂ કરવા માટે ફૉર્સ્ટરે, નવલકથાના કળાસ્વરૂપને હાનિ નહીં થાય એવી રીતે સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિ વાપરવાની ઝાઝી દરકાર રાખી નથી. રિકિ પોતાના મિત્રોને પોતાના ભૂતકાળનો સીધો અહેવાલ આપવા જ બેસી જાય છે! વાર્તા શરૂ થાય છે તે પહેલાં રિકિનાં માતાપિતા મરી ચૂક્યાં હોય છે. રિકિનો પિતા આપખુદ, ઘમંડી ને તુમાખીખોર હતો. એની માતા નમ્ર ને સ્નેહાળ હતી. એને

કોઈ ખેડૂત સાથેના સમ્બન્ધથી સ્ટેફન વોન્હામ નામનો જારજ પુત્ર થયો હતો. એ સ્ટેફનને ફેઇલિંગ દમ્પતીએ ઉછેરીને મોટો કર્યો છે.

એગ્નિસના પ્રણયની પ્રબળતા માણવાના દિવસો વીતી ચૂક્યા પછી એ રિકિને પરણે છે. એ રિકિથી વયમાં મોટી છે ને રિકિથી વિરુદ્ધનાં જ માનસલક્ષણ ધરાવનારા ગેરાલ્ડ જોડે પ્રણયની મસ્તી માણી ચૂકી છે. રિકિ આ ગેરાલ્ડને, એ એગ્નિસ જોડે પરણી શકે એ હેતુથી, આર્થિક મદદ કરવા પણ તૈયાર થાય છે. પણ એથી તો ગેરાલ્ડ ઊલટાનો એના પર વિફરે છે. આખરે એગ્નિસ અને એનો ભાઈ હર્બર્ટ રિકિને એમના તરફ વાળી લેવામાં સફળ નીવડે છે. આ સ્વાર્થાન્ધ ને ટૂંકી દૃષ્ટિના લોકોનું વર્ચસ્ આ વાર્તામાં ઝાઝું વરતાય છે. આ લોકો પણ બે પ્રકારના છે: એ પૈકીના એક પ્રકારના લોકો દુષ્ટ હૃદયના છે, તો બીજા પ્રકારના લોકોના હૃદયનો વિકાસ જ થયો હોતો નથી. રિકિનો પિતા અને એની ફોઈ મિસિસ ફેઇલિંગ દુષ્ટ હૃદયનાં છે, જ્યારે હર્બર્ટ બીજા પ્રકારનો છે. આ નવલકથામાં ફોર્સ્ટરે કુશળતાથી બે સામસામેના છેડાનાં પાત્રોની સૃષ્ટિ રચી છે! એક છેડે રિકિ તો બીજે છેડે ગેરાલ્ડ, એક બાજુ રિકિના પિતા તો બીજી બાજુ મિસ્ટર ફેઇલિંગ, એક તરફ રિકિની માતા તો બીજા તરફ એની ફોઈ અને એગ્નિસ. આ નવલકથામાં ફોર્સ્ટરનાં પાત્રોને પરદેશયાત્રા કરવાની જરૂર પડતી નથી. સોસ્ટન અને કેમ્બ્રિજનાં મૂલ્યોની આ અથડામણ છે. આન્સેલ અને મિસ્ટર ફેઇલિંગ એક જ ગોત્રના લાગે છે.

ફોર્સ્ટરનાં બીજાં પાત્રોની જેમ ગેરાલ્ડનું આકસ્મિક મૃત્યુ થાય છે, ને એ રીતે એગ્નિસના જીવનમાં ગેરાલ્ડનું જે સ્થાન હતું તે પોતે પામે તો પોતાના પૂરક એવા ગેરાલ્ડ સાથે એકરૂપ થવાય એવી કશીક ભ્રાન્તિને વશ થઈને રિકિ એગ્નિસ પરનું સ્વામિત્વ સ્વીકારે છે. પણ આ સ્વામિત્વ એનાથી સ્થાપી શકાતું નથી, ને આથી એગ્નિસ પોતાનો પ્રભાવ રિકિના પર વિસ્તારે છે.

સ્ટેફન વોન્હામ એ રિકિનો ભાઈ છે એનો ઘટસ્ફોટ રિકિને માટે ભારે આઘાતજનક નીવડે છે, તેમ છતાં એના સ્વાભાવિક સૌજન્યથી એ દારૂમાં ચકચૂર રહેતા સ્ટેફનને ઉગારવા પ્રેરાય છે. સ્ટેફનને ખબર નથી કે રિકિ એનો ભાઈ છે. એગ્નિસની ઇચ્છાને વશ થઈને રિકિ આ વાતની જાણ સ્ટેફનને થવા દેતો નથી. એની આ પરવશતા જોઈને એનો મિત્ર આન્સેલ પણ એને એકલો છોડે છે. છિન્નભિન્ન દામ્પત્યના પ્રતીક સરખી ખોડવાળી દીકરીને એગ્નિસ જન્મ આપે છે, પણ પહેલી નવલકથામાં બને છે તેમ, આ બાળકી પણ મરી પરવારે છે.

સ્ટેફનને એ રિકિનો ભાઈ છે તેની જાણ થાય છે; આન્સેલને પણ આની જાણ થતાં એ રિકિના પર રોષે ભરાય છે ને ભ્રાતૃત્વના અધિકારથી વંચિત કરવાની એની આ કૃપણતાને બધાની હાજરીમાં ભાંડે છે. આની રિકિના પર ઘણી અસર થાય છે. એમાંથી એ મુક્ત થયો નથી ત્યાં સ્ટેફન આનું વેર લેવા ધસી આવે છે. રિકિ એને સમજાવીને બધા પ્રકારની મદદ કરવાની તૈયારી બતાવે છે, પણ આખરે બને છે એવું કે સ્ટેફન રિકિને એગ્નિસના સકંજામાંથી છોડાવવા કમર કસે છે. રિકિ એગ્નિસ વિશેની ભ્રાન્તિમાંથી મુક્ત થાય છે ખરો, પણ કર્તાએ એનો વિનાશ નક્કી જ કર્યો હોવાથી, એ બીજી ભ્રાન્તિને વશ થાય છે! સ્ટેફનમાં એને પોતાની મૃત માતાનાં દર્શન થાય છે ને એને એ દારૂની લતમાંથી મુક્ત કરવા મથે છે. સ્ટેફનની અવદશા તે એની મૃત માતાની જ અવગતિ છે એમ એ માનવા લાગે છે. ધીમે ધીમે વાર્તા એના કરુણ અન્ત તરફ વળે છે ને કંઈક તાલમેલિયા લાગે એવી દુર્ઘટનાથી ફોર્સ્ટર એનો અન્ત આણે છે. દારૂ પીને રેલવેના પાટા પર બેહોશ પડેલા સ્ટેફનને એ ગાડી નીચે કચડાઈ જતાં બચાવે છે, પણ એને હવે જીવવાની કશી હોંશ રહી નથી, એ પોતાના અન્તને આવકારે છે. આ અન્ત પછી સ્ટેફનનો ઉદ્ધાર થાય છે ને એ રીતે રિકિનો અન્ત

બીજાનો ઉદ્ધાર કરવામાં લેખે લાગે છે. સ્ટેફનના સન્તાનમાં રિકિનો જીવનસ્રોત જ જાણે અતૂટ વહેતો રહે છે.

આ નવલકથા સંવિધાનની દૃષ્ટિએ અધૂરી, શિથિલ રચનાવાળી લાગે છે, પણ એમાંના સંઘર્ષની નાટ્યાત્મકતા એને સવિશેષ આસ્વાદ્ય પણ બનાવે છે. ફોર્સ્ટરને પોતાને આ નવલકથા તરફ પક્ષપાત છે. ફેઇલિંગ દંપતીનું તથા આન્સેલના પાત્રનું આલેખન પણ ઉલ્લેખપાત્ર છે.

1908માં પ્રકટ થયેલી 'એ રૂમ વિથ એ વ્યૂ' આમ તો મોટે ભાગે કાચા ખરડા રૂપે 1903માં તૈયાર થઈ ગયેલી. આ કથાનાં પાત્રો પણ ઇટાલીની યાત્રા કરે છે. વાસ્તવિક અને આભાસી વચ્ચેના વિવેકનો અભાવ આ વાર્તામાં પણ ઘણો મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. જીવનની સંકુલતાથી મૂંઝાઈને કળાનો આશ્રય લેનાર, જીવન અને કળા વચ્ચે વિવેક ન કરી શકનાર, પોતાની સંસ્કારિકતાને કારણે શ્રેષ્ઠ હોવાનું અભિમાન સેવનાર સેસિલને આ વાર્તાની નાયિકા લ્યૂસી હનીચર્ચ પરણી જવાની તૈયારીમાં હોય છે. લીલીઆ જેમ કેરોલિન સાથે સંસ્કારિતાની શોધમાં ઇટાલી જાય છે તેમ લ્યૂસી પણ એની દૂરની સગી શાર્લોટ બાર્ટલેટ સાથે જીઓટોની કળાને વધુ સારી રીતે સમજવા ઇટાલી આવે છે. લ્યૂસી જીઓટોનાં ચિત્ર ખરીદવા ગઈ હોય છે ત્યારે બે ફ્લોરેન્સવાસી વચ્ચે પૈસા અંગે બોલચાલ થાય છે ને એમાંનો એક બીજાને છૂરી હુલાવી દે છે. એના લોહીથી ચિત્રો રંગાઈ જાય છે. આ નાનીશી ઘટના પ્રતીકાત્મક બની રહીને આખી વાર્તામાં ધ્વનિવિસ્તાર સાધે છે. કળાના પર જીવનના લોહીનો રંગ છે. સંસ્કારસેવીની શારીરિક વાસ્તવિકતા પ્રત્યેની આંખમીંચામણી અને શરીરની વાસ્તવિકતાનો સ્વીકાર – આ બે વચ્ચેનો સંઘર્ષ આ વાર્તાના કેન્દ્રમાં રહેલો છે. જરા ચોંકાવી દે એવા ભારથી અનિષ્ટના અણસારને વાર્તામાં દાખલ કરી દેવામાં જરા અતિરેક થઈ ગયો છે એમ પણ કોઈને લાગે. વાર્તાનું વસ્તુ જરા પાંખું છે. બર્તોલિનીમાં આવીને જોતાં પોતાને માટે નક્કી થયેલો લ્યૂસી નિરાશ થઈ જાય છે. એ જ મકાનમાં પોતાના પુત્ર સાથે રહેતા મિ.એમર્સન ઉદારતાથી ઓરડાની અદલાબદલી કરવાનું સૂચવે છે. વિવેકમર્યાદા જાળવવા લ્યૂસી એ ઉદારતાનો સ્વીકાર કરતી નથી, પણ એમને પરિચિત એવા એક પાદરીની દરમિયાનગીરીથી આખરે ઓરડાની અદલાબદલી થાય છે. એમર્સનનો પુત્ર જ્યોર્જ કશાક અજાણ્યા વિષાદથી પરવશ છે; લ્યૂસી ભદ્રતાની કેદમાં પરવશ છે. એમના પરિચયમાં આકસ્મિકતાના અંશને ફોર્સ્ટરે ટાળ્યો નથી. પેલા ઘવાયેલા ફ્લોરેન્સવાસીના શરીરમાં છૂરી હુલાવાતી જોઈને લ્યૂસીને અંધારાં આવે છે ને એ પડવા જાય છે ત્યાં જ્યોર્જ એને ઝીલી લઈને આધાર આપે છે. ત્યાંથી વસ્તુનો વિકાસ શરૂ થઈ જાય છે. બીજા આનન્દપર્યટનના પ્રસંગે પણ વૃત્તિ પરનો કાબૂ અણધાર્યો ખસી જતાં એ જ્યોર્જને ચુમ્બન કરવા દે છે. આ વાર્તામાં આવાં ત્રણ ચુમ્બનો આવે છે. ત્રણ ચુમ્બનોમાં ત્રણ બિન્દુ વચ્ચે લ્યૂસીનું, આ કથાનકમાંનું, જીવન સમેટાઈ જાય છે.

શાર્લોટની શિખામણને વશ થઈને લ્યૂસી જર્યોજ તરફથી વળી રોમમાં સેસિલ પાસે જાય છે. સેસિલ જ્યોર્જના કરતાં જુદી જ ભૂમિકાને રહીને, લ્યૂસીના પ્રેમને, વશ થાય છે. લ્યૂસી એની સાથેના લગ્નના પ્રસ્તાવને સ્વીકારે છે ને આ પ્રસંગે લ્યૂસી જીવનનું બીજું ચુમ્બન એ સેસિલ તરફથી પામે છે. વિવાહના પ્રસ્તાવના સ્વીકાર પછી લાંબે ગાળે આ ચુમ્બન આવે છે, પણ સેસિલના પાત્રને જોતાં એ સ્વાભાવિક પણ છે. આ તબક્કે કથાનકમાં લ્યૂસીના ભાઈ ફ્રેડીનો સમાવેશ થાય છે. એને સેસિલની કૃત્રિમતા જરાય રુચતી નથી. સેસિલે લ્યૂસીને કરેલું ચુમ્બન લ્યૂસીને જ્યોર્જે કરેલા પ્રથમ ચુમ્બનની યાદ અપાવવા પૂરતું જ મહત્ત્વ ધરાવે છે.

ત્યાં જ્યોર્જ, સેસિલની જ ગોઠવણીથી, બેંકના કારકુનને રહેવા લાયક ઢંગધડા વગરના, મિ. ફ્લેકે બાંધેલા

મકાનમાં રહેવા આવે છે. સેસિલનું આવું વર્તન લ્યૂસીને રુચતું નથી. પણ લ્યૂસી અને જ્યોર્જ ફરી મળે છે. ખુલ્લી હવામાં, સૂર્યના તડકામાં, જલક્રીડા કરતા જ્યોર્જને જોઈને, સેસિલ સાથેનો એનો વિરોધ, લ્યૂસીને પ્રત્યક્ષ થાય છે; એના લોહીમાં એ સળવળાટ અનુભવે છે. ટેનિસની રમતમાં સાથ આપવાને ફ્રેડી સેસિલને આગ્રહ કરે છે ત્યારે એના જવાબમાં સેસિલ કહે છેઃ 'હું કાંઈ અખાડાબાજ નથી.... કેટલાક એવા હોય છે જેમને પુસ્તકો સિવાય બીજામાં કશી ગતાગમ હોતી નથી, હું એ પૈકીનો છું.' લ્યૂસી આ સાંભળે છે, ને એની આંખ પરથી પડળ સરી પડે છે. તે જ સાંજે સેસિલ સાથેના એના વિવાહ એ તોડી નાંખે છે.

અહીં લ્યૂસીના જીવનનું ત્રીજું ચુમ્બન આવે છે. ઝાડીની પાછળથી આવીને જ્યોર્જ એને ચૂમી લે છે. લ્યૂસી જ્યોર્જ સાથે પરણવાનો નિર્ણય એકદમ કરી લેતી નથી. એ શાર્લોટની સલાહ મુજબ જ્યોર્જને નકારે છે. એ વખતે હવામાં ચાલી જતી વસન્તનો ઉચ્છ્વાસ છે ને શિશિરનો ભણકાર છે. પાદરીના પર આ નવલકથામાં કટાક્ષ છે. લ્યૂસીએ વિવાહ તોડ્યો તે પાદરીને રુચે છે ને હવે લ્યૂસી કૌમાર્યવ્રત પાળશે એવી આશા બંધાય છે. ફોર્સ્ટરે પાદરીની આ મનોવૃત્તિની ઠીક ઠીક ઠેકડી ઉડાવી છે. એટલું જ નહીં, પણ ફ્લોરેન્સના પાદરી મિ. ઇગર જ્યોર્જની માતાના મૃત્યુમાં કારણભૂત હતો એવી વાત પણ ફોર્સ્ટર ઉમેરે છે. આ જ રીતે બીજો પાદરી મિ. બીબે લ્યૂસીના આત્માને મારી નાંખવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પણ અણધારી રીતે શાર્લેટ જ લ્યૂસીની વ્હારે ધાય છે ને લ્યૂસી જ્યોર્જને પરણે છે. પાછળથી જ્યોર્જ સમજાવે છે, એટલે કે ફોર્સ્ટર સમજાવે છે, તેમ શાર્લોટના મનમાં ઊંડે ઊંડે લ્યૂસી અને જ્યોર્જ લગ્નસમ્બન્ધથી જોડાય એવી ઇચ્છા હતી. સપાટી પરથી એ એની વિરુદ્ધ જાય એવું વર્તન કરતી હતી તેમ તેમ અંદરની એની પ્રચ્છન્ન ઇચ્છા વધુ જોર પકડતી જતી હતી. જર્યોર્જને સેસિલ સાથે વિરોધાવવાની તક આપીને એણે લ્યૂસીના જ્યોર્જને માટેના પ્રેમને વધારે દઢમૂળ કર્યો. શાર્લોટના મનની આ મથામણ અને એણે એનો આણેલો ઉકેલ ફોર્સ્ટરને માટે લગભગ એક વળગણ રૂપ બનેલી સમસ્યા તરફ આંગળી ચીંધે છેઃ એ સમસ્યા છે શુભ અને અશુભની સમસ્યા. ફોર્સ્ટર અહીં સ્પષ્ટ કરે છે કે શુભ અને અશુભ એ નામની જુદી જુદી બે વસ્તુ છે જ નહીં, શુભાશુભ નામની એક વસ્તુ જ છે. શાર્લોટના પાત્રની વાત સ્પષ્ટ થાય છે. રિકિ ઇલિયટ આ વાત સમજી શક્યો નહીં, તે એની કરુણતાનું કારણ બન્યું.

ફોર્સ્ટરની ચોથી નવલકથા 'હાવર્ડ્ઝ એન્ડ' એની બધી નવલકથાઓના માનદણ્ડરૂપ છે. એ 1910માં પ્રસિદ્ધ થઈ. કેટલાકને મતે, એ એની પાંચમી અને છેલ્લી નવલકથા 'એ પૅસેજ ટુ ઇન્ડિયા'ના કરતાં પણ ચઢિયાતી છે. એમાં ફોર્સ્ટરની નવલકથાકાર તરીકેની શક્તિ પરિણતિને પામે છે. નવલકથાના સાહિત્યસ્વરૂપની ગુંજાયશને ચકાસવાનો પણ અહીં પ્રયત્ન છે. નાની નજીવી લાગતી હકીકતને-ઘાસનાં તણખલાં, બિથોવનની પાંચમી સિમ્ફની, સદીજૂનું એલ્મવૃક્ષ-પ્રતીકનું રૂપ આપીને જુદે જુદે પ્રસંગે, જુદાં જુદાં પાત્રો પરત્વે એના વડે નવો નવો અર્થવિસ્તાર સાધીને એનાં આન્દોલનોને વહેતાં કરી મૂકવાની શક્તિ આપણને અહીં દેખાય છે. એનો અણસાર આ પહેલાંની નવલકથામાં હતો ખરો, પણ અહીં એ વિકસેલ સ્વરૂપે જોવા મળે છે.

'હાવર્ડ્ઝ એન્ડ'નો વિષય તો, માનવમાનવ વચ્ચેના વ્યવહારનો, સનાતન વિષય છે. પણ આ વિષય અનન્ત શક્યતાઓથી ભરેલો છે. 'ધ લૉંગેસ્ટ જર્ની'માં આન્સેલ કહે છે તેમ કેટલીક વ્યક્તિઓની સત્તા વાસ્તવિક હોય છે તો કેટલીક વ્યક્તિઓની સત્તા આભાસી હોય છે. આપણે, આપણી માંદલી કલ્પનાને વશ વર્તીને આપણને અભિમત એવો અધ્યારોપ એના પર કરીને, એને આભાસી રૂપે જોતા હોઈએ છીએ. એ નવલકથાની નાયિકા એગ્નિસ રિકિએ એના પર કરેલા આવા અધ્યારોપથી આવું આભાસી રૂપ પામે છે. તેવી જ રીતે 'એ રૂમ વીથ એ વ્યૂ'માંનો સેસિલ, જેની જોડે નક્કર વ્યવહાર ચલાવી શકાય, જેને ચાહી શકાય એવો માણસ નથી. પહેલી નવલકથામાંના ફિલિપનો જ એ ભાઈ છે. એવા માણસ જોડે વ્યવહાર

રાખવો એ અનેક પ્રકારની સંકુલતા ઊભી કરે છે. આમ, ઉપસ્થિત છતાં વાસ્તવમાં અનુપસ્થિત એવાં પાત્રો ફૉર્સ્ટરની નવલકથામાં આવે છે. ને ‘હાવર્ડ્ઝ એન્ડ’માં પણ એવાં પાત્રો છે. આ ઉપરાંત, એક ત્રીજી કોટિનાં પાત્રો પણ ફૉર્સ્ટરની નવલસૃષ્ટિમાં આવે છે. એ પાત્રોની ઉપસ્થિતિ આપણને, વાચકને, તો ઉત્કટ રીતે પ્રતીત થતી હોય છે, પણ એ જ વાર્તાસૃષ્ટિનાં પાત્રોનો એમના પ્રત્યેનો પ્રતિભાવ મોળો કે ઉત્કટ હોય છે.

ભૌગોલિક દૃષ્ટિએ નહિ પણ વસ્તુવિકાસની શક્યતાની દૃષ્ટિએ આ કૃતિનું ફલક મોટું છે. અહીં પરદેશ જવાની જરૂર નથી. પણ જર્મન પિતા અને અંગ્રેજ માતાથી થયેલી બે યુવતીઓ માર્ગારેટ અને હેલન શ્લેગેલ એમાં છે. એ બંને બહેનો આધુનિક વિચારસરણી ધરાવતી, બુદ્ધિશાળી, સંગીતાદિકળાની શોખીન અને ઉદારમતવાદી છે. સમાજરચના અને રાજકારણના પ્રશ્નોનો પણ એમને અભ્યાસ છે. આવી આ બહેનો એક છેડે મધ્યમ વર્ગના ઉપલા થરના સાધનસંપન્ન, કાર્યદક્ષ, વ્યવહારમાં સફળ અને સમાજમાં પ્રભાવ પાડનાર વિલકોક્ષ કુટુમ્બના સમ્પર્કમાં આવે છે (એ સમ્પર્કમાં આવવાનો પ્રથમ બનાવ દેવળમાં બને છે તે પણ સૂચક છે), તો બીજી બાજુ મધ્યમ વર્ગના નીચલા થરને છેડે લિયોનાર્ડ બાસ્ટ જોડે સમ્પર્કમાં આવે છે. (એ પ્રસંગ સંગીતના જલસામાં બને છે) એ માંદલો, ગરીબીમાં ધસી પડવાની અણી પર આવેલો, વીમાકંપનીનો કારકુન છે, ને વધારામાં તુંડમિજાજી, બુદ્ધિહીન પોકળ સૌન્દર્ય ધરાવનાર, યુવતીને પરણેલો છે. પણ આ નવલકથાની આખીય સૃષ્ટિમાં સૌથી વિશેષ પ્રભાવ વિસ્તારનાર અને સંચાલક બળ રૂપે કામ કરનાર તો છે રુથ વિલકોક્ષ. પણ, ફૉર્સ્ટરમાં ઘણું ખરું બને છે તેમ, એ નવલકથા આગળ વધે તે પહેલાં મૃત્યુ પામે છે. એ વિલકોક્ષ કુટુમ્બમાં પરણી છે, પણ એનું માનસ જુદા જ પ્રકારનું છે. એને ધરતીનો ને કુટુમ્બના જૂના ઘરની માયા છે. ઘર એ એને મન કેવળ નિવાસસ્થાન નથી. આવી ‘હાવર્ડ્ઝ એન્ડ’ એ આ વાર્તામાં વિસ્તરીને ઇંગ્લૅન્ડ બની રહે છે ને ઇંગ્લૅન્ડ કોનું એવો પ્રશ્ન કેન્દ્રસ્થાને રહે છે. ફૉર્સ્ટરને નગરવાસીઓની કૃત્રિમ જીવનરીતિ માટે સમભાવ નથી, એનો સમભાવ રુથ વિલકોક્ષ પ્રત્યે છે તે સ્પષ્ટ છે. ધરણીની લીલોતરી હરિયાળી તેથી જ તો આ વાર્તામાં પ્રતીકનું પદ પામી શકે છે. નવલકથાના પ્રારમ્ભમાં જ આપણે રુથને હાથમાં ઘાસનાં તણખલાં લઈને એને વેરતી વેરતી જતી જોઈએ છીએ. એ બુદ્ધિના પર મદાર બાંધીને ચાલતી નથી. ભૂતકાળ અને એ ભૂતકાળ પાસેથી પ્રાપ્ત થતી સાહજિક સૂઝનું એને મન ઘણું મહત્ત્વ છે. વિલકોક્ષ બંધ ઓરડામાં પુરાઈને ધંધાના કાવાદાવામાં રચ્યાપચ્યા રહેનારા આદમી છે. આ હરિયાળી અને ખુલ્લી હવા એમનાથી જીરવાતી નથી, શરૂઆતમાં એક વિક્ષોભકારક બનાવ બને છે: હેલનને પોલ ‘હાવર્ડ્ઝ એન્ડ’ના બગીચામાં ચૂમી લે છે ને એમાંથી જરા અટપટી પરિસ્થિતિ ઊભી થાય છે, પણ રુથ વિલકોક્ષ પોતાના પ્રભાવથી અને સાહજિક સૂઝથી અનિચ્છનીય સ્થિતિને નિવારે છે ને જાણે કશું જ ન બન્યું હોય તેમ ઝૂકીને ફૂલ સૂંઘે છે.

સ્ત્રી અને પુરુષ વચ્ચેના સમ્બન્ધો પણ માનવસમ્બન્ધની સંકુલતામાં વધારો કરે છે. હેલન પોલ તરફ આકર્ષાય છે તે સ્ત્રીસહજ પુરુષની ઝંખનાથી. એના ભાઈનો ઉછેર મર્દની જેમ થયો નથી. આથી પુરુષની ઝંખના બંને બહેનોમાં પ્રબળ બને છે. એ ઝંખનાને વશ થઈને પોતાના પ્રિય ખ્યાલો સાથે થોડી બાંધછોડ કરવા પણ એ તૈયાર થાય છે; પણ, પોલે ચુમ્બન કર્યું તેને બીજે જ દિવસે પોલને વિશે સેવેલો પોતાનો ખ્યાલ એક પોકળ ભ્રાન્તિ છે તે હેલનને સમજાઈ જાય છે. હેલન સાથેના સમ્બન્ધની વાતોનો ઉલ્લેખ થતાં પોલ છોભીલો પડી જાય છે. હેલન આ માફ કરતી શકતી નથી, ને આ પ્રસંગની પ્રતિક્રિયા રૂપે એ વિલકોક્ષ કુટુમ્બને ધિક્કારતી બની જાય છે. ને આ જ બનાવ એને લિયોનાર્ડ બાસ્ટ તરફથી ખેંચી લઈ જાય છે. રુથના મરણ પછી એના પિતા હેન્રી વિલકોક્ષને જાણવા મળે છે કે ‘હાવર્ડ્ઝ એન્ડ’ વિલકોક્ષ કુટુમ્બને નહીં, પણ માર્ગારેટને મળે એમ એ મરણ વખતે લખી ગઈ છે. આ વાત હેન્રી તથા એના પુત્રો ગુપ્ત રાખે છે. આમ

જોઈએ તો રુથ અને માર્ગારેટમાં ઝાઝું સામ્ય નથી. બંનેનાં મૂલ્યો જુદાં છે. માર્ગારેટ નગરજીવનની નીપજ છે, એને તળપદી જીવનરીતિ જોડે કશો સમ્બન્ધ નથી; તેમ છતાં માર્ગારેટ અને રુથ અકળ રીતે એકબીજા પ્રત્યે આકર્ષાતાં હતાં, એ બંને વચ્ચે વ્યક્તિવ્યક્તિ તરીકેના સમ્બન્ધની શક્યતા હતી. આથી જ રુથના મરણ પછી પહેલી વાર, માર્ગારેટ બંધ પડી રહેલા અવાવરુ 'હાવડ્ર્ઝ એન્ડ'ને જોવા જાય છે ને પગથિયાં આગળ ઊગી નીકળેલી વનસ્પતિનું ઝૂમખું તોડીને બારણું ઊઘડે તેની રાહ જોતી હોય છે ત્યારે રુથની નોકરડીને એનામાં ને રુથમાં એટલું તો સામ્ય લાગે છે કે એનાથી બોલાઈ જાય છેઃ 'તમે, શ્રીમતી વિલકોક્ષ?' ને માર્ગારેટ પણ આશ્ચર્યથી એનો પડઘો પાડે છેઃ 'હું, શ્રીમતી વિલકોક્ષ?' – ને આ વાત સાચી પડે છે, હેન્રી વિલકોક્ષ માર્ગારેટ જોડે પરણે છે. આ હેલન કેમેય સ્વીકારતી નથી, ને એની ઉગ્ર પ્રતિક્રિયા રૂપે સંસ્કારવાંચ્છુ, પણ પુરુષ તરીકે સાવ માંદલા, લિયોનાર્ડની તરફ એ વળે છે. અહીં એક બીજી વાત બહાર આવે છે. આ જ લિયોનાર્ડની પત્ની જેકી, હેન્રી વિલકોક્ષની એક સમયની રખાત છે. હેન્રી લિયોનાર્ડનો સર્વનાશ કરવામાં કારણભૂત બને છે; એની સદ્ધર નોકરી છોડાવીને બીજી નોકરીએ વળગાડે છે, તે નોકરી છૂટી જાય છે. હેન્રીની દીકરીના લગ્નપ્રસંગે હેલન એને મદદ મેળવવા માટે પોતાની સાથે ખેંચી લાવે છે, પણ જેકી હેન્રીની રખાત હતી એની જાણ થતાં માર્ગારેટ એ મદદ આપવા દેતી નથી. હેલનને આશ્રય આપવા સમ્બન્ધમાં માર્ગારેટ અને હેન્રી વચ્ચે મતભેદ ઊભો થાય છે. સૈનિકોની કબર ઉપર થયેલી ટેકરીના પર છવાયેલા ઘાસમાં બેસીને આ સમ્બન્ધમાં બંને વાત કરે છે. 'હાવડ્ર્ઝ એન્ડ'ની ચાવી ઘાસ વચ્ચે પડી રહી છે. માર્ગારેટ અણજાણપણે ઘાસમાં એની આંગળીને રમાડી રહી હોય છે, ત્યાં એ ઘાસ સળવળતું હોય એવો ભાસ થાય છે ને આખરે વિલકોક્ષ 'હાવડ્ર્ઝ એન્ડ'માં હેલનને આશ્રય આપવા તૈયાર થાય છે. હેલનને લિયોનાર્ડથી થયેલું સન્તાન પણ એ ઘરમાં આશ્રય પામે છે. આમ, ઘડીભરને માટે વિલકોક્ષ, શ્લેગેલ અને બાસ્ટ – ત્રણે કુટુમ્બો 'હાવડ્ર્ઝ એન્ડ'માં સ્થાન પામે છે, પણ એ ઝાઝું ટકતું નથી. લિયોનાર્ડ પોતાના હેલન સાથેનાં લગ્નબાહ્ય સમ્બન્ધથી પશ્ચાત્તાપમાં બળતો 'હાવડ્ર્ઝ એન્ડ'માં આવે છે. બીજાની નીતિની ચોકીદારી કરવાના સ્વભાવવાળો હેન્રીનો પુત્ર ચાર્લ્સ એને ફટકારવા શ્લેગેલ કુટુમ્બની પુરાણી તરવારની બુઠ્ઠી બાજુ એના પર ઉગામે છે ત્યાં હૃદય બંધ પડવાથી લિયોનાર્ડ મરણ પામે છે. એના પર પ્રાણઘાતક હુમલો કર્યાના આરોપસર ચાર્લ્સ જેલ ભોગવે છે. માર્ગારેટને બાળક ગમતાં નથી એ આખરે 'હાવડ્ર્ઝ એન્ડ' માર્ગારેટ પાસેથી હેલન પાસે, અને હેલન પાસેથી એના પુત્ર પાસે જાય એવી પરિસ્થિતિ નીપજી આવે છે! આમ રુથની ભાવનાનો વિજય થાય છે. પણ એક્કેય લગ્ન સુખી નીવડતું નથી. વ્યક્તિવ્યક્તિના સમ્બન્ધની વાત આવી અટપટી છે, એનું જ જાણે ભાન કરાવીને ફોર્સ્ટર અટકી જાય છે. લિયોનાર્ડ જ્યારે મરી જાય છે ત્યારે પડતો પડતો એ પુસ્તકોની અભરાઈનો આધારે લે છે, ને એમાંનાં પુસ્તકો એની ઉપર પડે છે તે પણ સૂચક ઘટના છે, એ પુસ્તકોએ જ એનામાં જીવન વિશે ઘણી ઘણી અપેક્ષાઓ ઊભી કરી હતી, પણ જીવનમાંથી એ બિચારાને બહુ થોડું મળ્યું!

આમ ઘાસનાં તણખલાં, માર્ગારેટ 'હાવડ્ર્ઝ એન્ડ'માં પ્રવેશે છે ત્યારના એના હાથમાંના જંગલી વનસ્પતિનાં ઝૂમખાં, સૈનિકોની કબર પરની ટેકરી પરનું ઘાસ, ઘાસમાં પડી રહેલી 'હાવડ્ર્ઝ એન્ડ'ની ચાવી, એ ઘાસમાં પડીને રમતો હેલનનો પુત્ર અને અન્તમાં 'આવતે વર્ષે ઘાસ ખૂબ ઊંચું વધશે' એવો હેલનનો ઉદ્‌ગાર – આમ આ પ્રતીકનો વિસ્તાર અહીં દેખાય છે ને અન્તમાં વિલકોક્ષ કુટુમ્બનાં મૂલ્યોની વિરુદ્ધનાં મૂલ્યોનું પ્રતીક બની રહે છેઃ તળપદી સંસ્કૃતિ, વ્યક્તિ વ્યક્તિ વચ્ચેના સમ્બન્ધો, ધંધાદારી ને તન્ત્રવાહક દુનિયા સામેનો હેલનનો બળવો, લિયોનાર્ડ બાસ્ટના પ્રતિનિધિ રૂપ હેલનનું બાળક – આ બધાંને સાંકળનાર પ્રતીક રૂપ આ ઘાસ બની રહે છે; અને એને જ કારણે, રુથની મૂર્તિ મહિમાવન્તી બનીને આપણી દૃષ્ટિ સમક્ષ તરવરી રહે છે.

આવો જ પ્રતીકાત્મક ઉપયોગ ફોર્સ્ટરે બિથોવનની પાંચમી સિમ્ફનીનો કર્યો છે. જુદી જુદી વ્યક્તિઓ એ સંગીત સાંભળતી બેઠી છે, એની દરેકના પર જુદી જુદી પ્રક્રિયા થાય છે. લેખક એની હેલનના પર થતી અસરના પર, સૂચક રીતે, આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. સંગીતની સૂરાવલિ શરૂ થતાંની સાથે જ જાણે વિશ્વના વિશાળ પટ પર ભૂતોની વણઝાર ચાલી જતી દેખાય છે, એ ભૂતોમાં કશું આક્રમક હેલનને દેખાતું નહોતું, પણ એ કારણે તો એ ભૂતાવળ હેલનને વધારે બિહામણી લાગતી હતી. આ દુનિયામાં ઐશ્વર્ય કે પરાક્રમ જેવું કશું નથી એવું જ જાણે એમની મુખમુદ્રા સૂચવતી હતી. વચમાંના વિરામ પછી વળી પાછી એ ભૂતાવળ પ્રગટ થઈ. હેલન એનો પ્રતિકાર કરી શકી નહીં. એને બધે પોકળ શૂન્ય અને ભયની ધ્રૂજારી દેખાઈ. ત્યાં બિથોવને જાણે એક પ્રચણ્ડ ફુત્કારથી એ ભૂતાવળને ભગાડી મૂકી; દેવ, દેવકલ્પ માનવો ને ઐશ્વર્યની ભરી ભરી સૃષ્ટિ હેલનની આંખ સામે વિસ્તરીને એ બધું સ્પર્શક્ષમ છે કે નહીં તેની જાણે ખાતરી કરવા હેલન હાથ લંબાવવા પણ ગઈ. એને થયું: તો પછી પેલી ભૂતાવળ હતી જ નહિ? એ મનની કાયરતા અને અશ્રદ્ધામાંથી જ ઉદ્ભવી હશે? વિલકોક્ષ કદાચ એમ જ માને. પણ બિથોવનને મન પણ એ ભૂતાવળ સાચી હતી. આ ઐશ્વર્યસૂચક સૂરાવલિમાંથી જ ભૂતાવળના ભણકાર સંભળાવા લાગ્યા ને એક ભૂત, બીજું ભૂત – ફરી આખી હાર ઘૂમવા લાગી. બિથોવને ફરી બીજા ફુત્કારથી એને દૂર કરી, પણ એ ફરી આવવાની જ! હેલનની આ પ્રતિક્રિયાને આખી વાર્તાના વસ્તુ સાથે ગૂઢ રીતે સાંકળી દઈ ને ફોર્સ્ટરે એની સૂક્ષ્મ કળાદૃષ્ટિનો પરિચય આપ્યો છે.

ફોર્સ્ટરની છેલ્લી નવલકથા ‘એ પેસેજ ટુ ઇન્ડિયા’ છેક 1924માં પ્રસિદ્ધ થઈ. ફોર્સ્ટરની નવલસૃષ્ટિના કેન્દ્ર રૂપ સમસ્યાને એ બને તેટલા વધુ ઊંડાણમાં જઈને નિરૂપે છે. આ નવલકથામાં ફોર્સ્ટરનાં પાત્રોને, ભારત સુધીની લાંબી યાત્રા કરીને, જુદી જ પ્રજા અને જુદી જ સંસ્કૃતિના સમ્પર્કમાં આવવાનું બને છે. ગંગાના ઉપલાણ પર આવેલું ચન્દ્રપોર ઘટનાનું સ્થળ છે. એમાં એક બાજુ હિંદીઓની ખદબદતી વસતિ છે તો બીજી બાજુ અંગ્રેજ અમલદારોનું, બ્રિટિશ સામ્રાજ્યના પ્રતિનિધિ રૂપ, નાનકડું જૂથ છે. આ ચંદ્રપોરમાં ઓક્સફર્ડ કે કેમ્બ્રિજમાં શિક્ષણ પામેલા હિંદીઓ પણ છે.

આવા ચંદ્રપોરમાં ઇંગ્લૅન્ડથી બે યાત્રીઓ આવી પહોંચે છે: ચંદ્રપોરના એક અંગ્રેજ અમલદાર રોનીની મા મિસિસ મૂર અને રોની સાથે પરણવા ઇચ્છનાર એડેલા. એમને સાચું હિન્દુસ્તાન જોવા જાણવાની ઇચ્છા છે. આ મિસિસ મૂર તે આગલી નવલકથાઓમાંની કેરોલિન, શાર્લોટ, રિકિ એલિયેટની માતા, રુથ વિલકોક્ષ આ બધાંની સગોત્ર છે. એ પાત્રોનું પૂર્ણ વિકસિત રૂપ જાણે ફોર્સ્ટર આ નવલકથામાં આપે છે. ઇંગ્લૅન્ડનો સંસ્કારવારસો ને નીતિની ભાવના તો એના લોહીમાં છે જ, પણ એ ઉપરાંત એને પોતાનું આગવું આન્તરિક જીવન પણ છે, જે પાછળથી વધુ મહત્ત્વ ધારણ કરે છે. વિજેતાના વિશિષ્ટ અધિકાર ભોગવવાની વૃત્તિ, બંધિયાર મન, આપખુદી અને શાસક તરીકેની શાસિત પ્રત્યેની અસહિષ્ણુતાનો એ વિરોધ કરે છે.

ચંદ્રપોરમાંની બે વ્યક્તિઓ જેમને ચંદ્રપોરનો અંગ્રેજી સમાજ બહુ વિશ્વાસની નજરે જોતો નથી – જોડે આ બે સ્ત્રીઓ સમ્પર્કમાં આવે છે. એ બે વ્યક્તિ તે ડૉ. અઝીઝ અને કોલેજના પ્રિન્સિપાલ ફિલ્ડંગિ. ડૉ.અઝીઝનો પરિચય મિસિસ મૂરને મસ્જિદમાં થાય છે. એ વખતે અંગ્રેજી સમાજમાં કંઈક અપમાનિત થઈને એ ધૂંધવાતો હોય છે. મિસિસ મૂર એની પ્રત્યે સમભાવ બતાવે છે ને એમાંથી સદ્ભાવ જન્મે છે. એડેલા પણ આ રીતે એના પરિચયમાં આવે છે. અંગ્રેજો સાથેના સમ્બન્ધની ભૂમિકાની શક્યતા જોઈને ઉત્સાહિત થઈને ડૉ. અઝીઝ મરાબારની ગુફાનું પર્યટન ગોઠવે છે. આ પર્યટનમાં પ્રોફેસર ગોડબોલે અને ફિલ્ડંગિ પણ જોડાવાના હોય છે, પણ ગાડી ચૂકી જવાથી તેઓ જોડાઈ શકતા નથી. મરાબારની એક ગુફામાં મિસિસ મૂરને વિક્ષોભકર રહસ્યમય અનુભવ થાય છે ને એ અઝીઝ અને એડેલાથી એકલી પડે છે. એ દરમિયાન

એડેલા અઝીઝ સાથે આત્મીયતા અનુભવીને એને રોની પ્રત્યે એ હવે ઉદાસીન છે એમ કહે છે. એ ગુફામાં અંધારામાં એના બાયનોક્યુલર્સનો પટ્ટો કોઈ ખેંચે છે. આથી એને વહેમ જાય છે કે અઝીઝે જ એના પર બળાત્કાર કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. આવા આરોપને કારણે ચન્દ્રપોરની અંગ્રેજ પ્રજા વિફરે છે. એ લોકો તો અઝીઝને અપરાધી માની જ ચૂક્યા છે – એમાં બે અપવાદ છેઃ ફિલ્ડિંગ અને મિસિસ મૂર. ફિલ્ડિંગ તો પોતાના મનની સ્પષ્ટ રીતે જાણ પણ કરે છે ને એ કારણે અંગ્રેજ સમાજથી તરછોડાય છે. રોનીને પોતાની માતાના અઝીઝ પ્રત્યેના સમભાવનો અણસાર મળતાં એને એ ઇંગ્લૅન્ડ રવાના કરે છે, ત્યાં રસ્તામાં જ એ મૃત્યુ પામે છે. અદાલતમાં કામ ચાલતાં, એડેલા પ્રાથમિક ઉશ્કેરાટ શમી જતાં પોતાને થયેલી ભ્રાન્તિનો એકરાર કરે છે. અઝીઝ નિર્દોષ ઠરે છે, ફિલ્ડિંગ સાચો ઠરે છે. હિન્દુઓને આનન્દ થાય છે, અંગ્રેજો ધૂંધવાય છે. ‘એ પેસેજ ટુ ઇન્ડિયા’નું વસ્તુ સંક્ષેપમાં આવું છે.

પણ વસ્તુના આ સારથી નવલકથાનો કશો જ ખ્યાલ આવી શકતો નથી. એનો સાચો પરિચય મેળવવાને એના રચનાકૌશલની વિશિષ્ટતાનો પરિચય કરવો જોઈએ.

પશ્ચિમી સંગીતના પ્રકાર સોનાટાની જેમ આ કૃતિ જુદા જુદા ત્રણ ખણ્ડોની બનેલી છેઃ મસ્જિદ, ગુફા અને મન્દિર. ફોર્સ્ટરે આ ત્રણ ખણ્ડોનો સમ્બન્ધ હિન્દુસ્તાનની ત્રણ ઋતુઓ સાથે પણ જોડી બતાવ્યો છે, એ દરેક ખણ્ડનાં પ્રાવેશિક પ્રકરણો સૂચનો, સંકેતોથી ખચેલાં છે. આ ત્રણે ખણ્ડો સન્તુલિત છે, એમની વચ્ચે તાણાવાણાના જેવો વિવિધ ભાત ઉપસાવતો સમ્બન્ધ છે. મસ્જિદવાળા પ્રથમ ખણ્ડનું પ્રાવેશિક પ્રકરણ મરાબારની ગુફાઓના ઉલ્લેખથી શરૂ થાય છે. ચન્દ્રપોરની ભૂગોળનો પરિચય કરાવતા મન્દિરનો પણ ઉલ્લેખ છે. ગુફાવાળા ખણ્ડના પ્રકરણમાં મસ્જિદનો, ઇસ્લામનો નિર્દેશ નથી, પણ એમાં મન્દિર અને હિન્દુ ધર્મ વિશેના ગર્ભિત નિર્દેશો પુષ્કળ છે, ને આ બધું એ ખણ્ડના નિરૂપ્યમાણ વિષયના વિરોધમાં છે; હિન્દુ ધર્મ કે ઇસ્લામથી પણ પ્રાચીન સમયના ભારત સાથે આ ખણ્ડનો સમ્બન્ધ છે. મન્દિરવાળા ત્રીજા ખણ્ડનું પ્રાવેશિક પ્રકરણ પહેલા ખણ્ડના પ્રાવેશિક ખણ્ડની જેમ ગુફાનો નિર્દેશ કરે છે અને એમાં અઝીઝના કાર્યને પરિણામે ઇસ્લામી તત્ત્વ પ્રાધાન્ય ભોગવે છે. અહીં નિર્દેશી તેથીય વધુ સંકુલ આ ખણ્ડોની રચના છે. યાન્ત્રિક રીતે ઉપજાવેલી કે ચાતુરીથી રચેલી આ કોઈ કરામત નથી; એની સંકુલતા તે સજીવ સપ્રાણ વસ્તુની સંકુલતા છે. આ સંકુલતા વસ્તુના વિકાસ સાથે વધુ ને વધુ સંકુલ બનતી જાય છે.

કોઈ ઘુમ્મટમાંથી અથડાઈને આવતા પ્રતિધ્વનિની જેમ આ નવલકથામાં શબ્દો, ઘટનાઓ અને વિચારો પ્રતિધ્વનિ રૂપે પરાવતિર્ત થઈ આવ્યા જ કરે છે. આ પડઘાની લીલા જોવા જેવી છે. આ નવલકથામાં આવતા બધા પડઘાના કેન્દ્રસ્થાને મરાબારની ગુફામાં મિસિસ મૂરને સંભળાતો પડઘો રહ્યો છે, એનો આકાર કેવી રીતે ક્રમશઃ ઉપચિત થઈને આવે છે તે જોઈએઃ ચન્દ્રપોરના કલેક્ટરે હિન્દીઓ સાથે હળવાભળવા માટે એક મેળાવડો યોજ્યો છે. એમાં એડેલા અને મિસિસ મૂર બે હિન્દી સ્ત્રીઓ સાથે ભળવાનો પ્રયત્ન કરે છે, પણ બધું જ ‘ભદ્રતાની પડઘા પાડતી દીવાલમાં શમી જાય છે.’ આ પ્રસંગ પછી હિન્દુસ્તાન આવ્યા પછી પોતાના જીવનમાં થયેલા ફેરફારનો મિસિસ મૂર વિચાર કરે છે ત્યારે એને લાગે છે કે અત્યાર સુધી સેવેલા ધર્મ, ઈશ્વર વિશેના ખ્યાલો, જેમ એક પડઘો ધીમે ધીમે વિસ્તરીને આછો વળીને આખરે લોપ પામે તેમ, દૂર ને દૂર સરતા લાગે છે. ત્યાર પછી પ્રોફેસર ગોડબોલે ચાપાણીની સભાના અન્તમાં શાસ્ત્રીય સંગીત ગાય છે. એના ધ્વનિની અસર આ પરદેશી શ્રોતાઓ પર એવી તો ગજબની થાય છે કે મરાબારની ગુફાના પર્યટને જવાના દિવસ સુધી એમાંથી એઓ મુક્ત થઈ શક્યા હોતા નથી. પછીથી મરાબાર જતી ધીમી ગાડીનો એકસૂરીલો અવાજ પણ એડેલા અને મિસિસ મૂરને મૂંઝવી નાંખે છે. એની પાસેના જ પાટા પરથી ચીસ નાખીને દોડી જતા કલકત્તા મેલને સમજી શકાય તેમ છે, પણ હિંદના જેવો જ અસ્પષ્ટ ને અકળ આ

એકસરખો 'પોમ્પર પોમ્પર' અવાજ કળ્યો જતો નથી. મરાબારની ગુફામાંથી પડઘાને સાંભળીને એડેલા અને મિસિસ મૂર અકળ રીતે અસ્વસ્થ બને છે. આ અસ્વસ્થતાને કારણે જ એડેલા અઝીઝે એના પર બળાત્કાર કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો એવી ભ્રાન્તિમાં પડે છે. પણ સૌથી વધુ ઊંડી અસર મિસિસ મૂર પર પડે છે. મંડુમાં તો આખું વાક્ય પડઘામાં જેમનું તેમ બોલનારને પાછું મળે છે. પણ આ ગુફામાં તમે અર્થપૂર્ણ મન્ત્રોચ્ચાર કરો, ફિલસૂફીના મર્મવાળું વાકય ઉચ્ચારો, એનો બધો જ અર્થ લોપ પામીને કેવળ નિરર્થક 'બોઓઉમ' નાદ રૂપે પાછો આવે છે. આથી મિસિસ મૂર વિચારે ચઢે છે. એના જીવનના દૃઢ પાયારૂપ માન્યતાઓની બધી કાંકરી આ પડઘો ખેરવી નાખે છે; એ બધા ભેદ ભૂસી નાંખે છે. ઊંચામાં ઊંચી કાવ્યપંક્તિ કે અશ્લીલ સિસકારો – પડઘામાં એ સૌનું એક જ પરિણામ! આથી ભૂત, વર્તમાન અને ભવિષ્યનો બધો જ અર્થ જાણે ભૂંસાઈ ગયો. 'હાવર્ડ્ઝ એન્ડ'માં બિથોવનની પાંચમી સિમ્ફની સાંભળતી હેલનની પ્રતિક્રિયા સાથે આ સરખાવવા જેવું છે. ફિલ્ડિંગ પણ આ પડઘાને, મિસિસ મૂરના મરણ પછી, સાંભળીને ઉદ્ગાર કાઢે છેઃ 'મૂળ ધ્વનિ ગમે તેવો નિરુપદ્રવી હોય, એનો પ્રતિધ્વનિ હંમેશાં અનિષ્ટ રૂપ બની રહેવાનો!' અવાજનો જાદુ, કોર્ટમાં કેસ ચાલતો હોય છે ત્યારે, ફરી આપણને જોવા મળે છે. સાક્ષીપુરાવામાં કોર્ટમાં મિસિસ મૂરનું નામ દેવાય છે ને કોર્ટના કમ્પાઉંડમાં ઊભેલું ટોળું એ નામનો અપભ્રંશ ઉચ્ચાર 'એસ્મસ એસ્મૂર' – જાણે કોઈ દેવીનું નામ હોય છે તેમ રટે છે. આ રટણથી જાદુઇ અસર એડેલો પર થાય છે, એ ભ્રાન્તિમુક્ત થાય છે, ને અઝીઝ પરનો આરોપ પાછો ખેંચી લે છે. આ બધું પત્યા પછીથી મિસિસ મૂરનાં બીજાં બે સન્તાનો સાથે નિકટતા સાધ્યા પછી એક વાર મન્દિરમાંથી 'રાધાકૃષ્ણ રાધાકૃષ્ણ રાધાકૃષ્ણ રાધાકૃષ્ણ'નો જાપ સાંભળે છે. બે જાપની વચ્ચેના અવકાશમાં એણે કોર્ટમાં સાંભળેલા મિસિસ મૂરના નામનું રટણ એને ફરી સંભળાય છે.

આવું જ બીજું વિસ્તર્યે જતું પ્રતીક તે ભમરી ને મધમાખીનું છે. અઝીઝને મસ્જિદમાં મળીને આવ્યા પછી મૂર વસ્ત્ર ઉતારીને ખીંટીએ ભેરવવા જાય છે, ત્યાં ખીંટી પર નિદ્રાધીન થયેલી ભમરીને જુએ છે.મિસિસ મૂરને થાય છે કે હિન્દુસ્તાનનાં કીટ, પતંગ કે પ્રાણીને ઘરબારનો વિવેક જ નથી. આ ભમરી અહીં નિરાંતે સૂતી છે, બહાર શિયાળવાં રડે છે ને એનો અવાજ દૂરથી આવતા પડઘમમાં ભળી જાય છે. એ ભમરીને ઉદ્દેશીને અત્યંત મૃદુ સમ્બોધન કરે છે, ભમરી તો જાગતી નથી, પણ એ સમ્બોધન રાત્રિની અસ્વસ્થતાને જાણે કે છલકાવી દેવાને બહાર વિસ્તરે છે. મસ્જિદમાં જતાં પહેલાં મિસિસ મૂર અંગ્રેજ અમલદારોની ક્લબમાંથી કંટાળીને આવી હોય છે. ત્યાં હિન્દીઓને પ્રવેશ નથી; ત્યાંથી એ મસ્જિદમાં જાય છે. ત્યાં કોઈ અંગ્રેજ જતો નથી. ભમરીને કરેલું સમ્બોધન મિસિસ મૂરના ભેદભાવને માટેના અણગમા અને સાહજિક સદ્ભાવને વ્યંજિત કરે છે; તો એની સાથે સંભળાતો શિયાળવાનો રડવાનો અવાજ અને પડઘમનો અવાજ ભવિષ્યની આપત્તિનો સૂચક બની રહે છે. મિસિસ મૂરના મરણ પછી ગોડબોલે ધ્યાન ધરે છે, ત્યારે મિસિસ મૂરનું સ્મરણ થતાંની સાથે ભમરીનું પણ એને દર્શન થાય છે. આ રીતે ભમરીથી તે છેક બ્રહ્મ સુધીની સર્વવ્યાપી એકતાનો ભાવ એના ચિત્તમાં ઉદ્ભવે છે. ગોડબોલેના મિસિસ મૂર સાથેના સમ્બન્ધ પાછળની રહસ્યમય ભૂમિકાનું પણ એમાં સૂચન છે. વળી ઈશ્વરના રાજ્યમાં કોને પ્રવેશ મળે, એની પાદરીઓ સાથેની ચર્ચામાં કોઈ મજાકમાં પૂછે છે કે ભમરીને પ્રવેશ મળે ખરો? ત્યારે પાદરી કહે છે, જો આપણે ભમરીને સુધ્ધાં એમાં પ્રવેશવા દઈએ તો પછી આપણું શું મહત્ત્વ રહ્યું? ગોડબોલેને મન કશાનો નિષેધ નથી, બ્રહ્મમાં બધાંનો જ સ્વીકાર છે. તે વિરોધ ભાવે મિસિસ મૂરને તરત યાદ આવે છે. છેલ્લે ભમરીના ડંખથી પીડાતો મિસિસ મૂરનો પુત્ર રાલ્ફ અઝીઝ પાસે સારવાર માટે આવે છે, ત્યારે નવાબના પુત્રના પર અંગ્રેજ દાકતરે બેપરવાઈથી શસ્ત્રક્રિયા કરેલી, તેનું વેર લેવાની એને વૃત્તિ થઈ આવે છે; ત્યાં રાલ્ફ બોલી ઊઠે છેઃ 'તમારા હાથ નિર્દય છે.' ને તરત જ અઝીઝને મિસિસ મૂરનું સ્મરણ થાય છે ને અઝીઝના મનમાંથી વેરના ભાવને

ભૂંસી નાંખે છે. અઝીઝ એને પૂછે છે. 'કોઈ અજાણ્યાને જોઈને તમને એ તમારી પ્રત્યે મિત્રભાવ રાખે છે કે કેમ તેની ખબર પડી જાય છે ખરી?' રાલ્ફ સરળ જવાબ આપે છેઃ 'હા.' ને અઝીઝ કહે છેઃ 'તો તો તમે અમારા જેવા જ છો.' આ બોલ્યા પછી એને યાદ આવે છે કે મસ્જિદમાંની મિસિસ મૂર સાથેની પહેલી મુલાકાત વખતે એણે મિસિસ મૂરને આ જ વાક્ય કહેલું! ને એ સહેજ ધ્રૂજી ઊઠે છે.

અહીં પણ માનવીમાનવી વચ્ચેના સમ્બન્ધથી જ સમસ્યા છે. માર્ગારેટ અને રુથ વચ્ચે જેમ અકળ પ્રકારનો સમ્બન્ધ હતો તેમ અહીં અઝીઝ અને ગોડબોલેનો મિસિસ મૂર સાથેનો સમ્બન્ધ છે. ફિલ્ડંગિનો પણ મિસિસ મૂર સાથેનો આવો સમ્બન્ધ છે ને એની પુત્રી સ્ટેલા સાથે એ પરણે છે, ત્યારે એ વધારે દૃઢ બને છે. પણ અન્ય નવલકથાની જેમ અહીં પણ એમનું દામ્પત્ય જીવન ગૌણ ઘટના બની રહે છે. માણસ માણસના મિલન વચ્ચે કેટલા અન્તરાય છે! પ્રજા અને પ્રજા વચ્ચેનો ભેદ, સ્ત્રી અને પુરુષનો લંગિભેદ, સંસ્કૃતિ અને સંસ્કૃતિ વચ્ચેનો ભેદ, અરે ખુદ એક જ માણસની અંદર અટવાતાં વિરોધી વ્યક્તિત્વોએ ઊભો કરેલો ભેદ! આ બધામાંથી રસ્તો કરીને માણસ માણસને મળવા દોડે છે. એક દેશમાંથી બીજા દેશમાં, એક ખણ્ડમાંથી બીજા ખણ્ડમાં, એક હૃદયથી બીજા હૃદયમાં, પણ આખરે બને છે શું? આ નવલકથાનું છેલ્લું દૃશ્ય જુઓ. ગણપતિવિસર્જન જોયા પછી અઝીઝ અને ફિલ્ડંગિ ઘોડા પર પાછા ફરતાં હોય છે. અઝીઝને એકાએક ફિલ્ડંગિ માટે આત્મીયતાનો ઉમળકો આવે છે ને એ પોતાનો ઘોડો ફિલ્ડંગિની પાસે લઈ જઈને જાણે એને ભેટી પડવા ઇચ્છે છે. પણ કેમ જાણે ઘોડાને એ ગમતું નથી, ધરતીને એ ગમતું નથી, ડુંગરમાંથી પસાર થતી એ સાંકડી નળીમાં બે ઘોડા સાથે સાથે ચાલી શકે એમ જ નથી. ને જાણે નીચેનાં મન્દિરો, મહેલો, તળાવ, જેલ, પક્ષી બધાં એક સાથે બોલી ઊઠે છે 'ના, હમણાં નહીં,' ને જાણે આકાશમાંથી એવો પડઘો પડે છેઃ 'ના, ત્યાં નહીં.'

મિસિસ મૂરને પણ શું મળ્યું? એની દૃઢ શ્રદ્ધાની, ખ્રિસ્તી ધર્મમાંની આસ્થાની જડ મરાબારની ગુફામાંના પડઘાને સાંભળતાં હાલી ઊઠી, ગોડબોલેના પરિચયથી એ વધુ વિશાળ રહસ્યની સમ્મુખ બની, પણ એની કશી ઉપલબ્ધિ થાય તે પહેલાં તો હિન્દુસ્તાનમાંથી ને આખરે જંદિગીમાંથી એને ફોર્સ્ટરે વિદાય કરી દીધી. જે એ ન પામી તે એનાં સ્મરણથી અન્ય પામે છે! આવી છે જીવનની વિચિત્ર ક્રૂરતા! છેલ્લી વેળા મુંબઈ જતાં મિસિસ મૂર ગાડીમાંથી આસિરગઢને જુએ છે ને પેલા ગુફામાંના પડઘાના વિચારમાં એને ભૂલી જાય છે, ત્યાં ગાડી વળાંક લે છે ને ફરીથી આસિરગઢ એને દેખાવા માંડે છે.એને બીજી વાર જોતાં મિસિસ મૂરને લાગે છે કે જાણે હિન્દુસ્તાન જ કોઈ કહેવી રહી ગયેલી વાત યાદ આવતાં કહેવા આવે છે. એ વિચારમાં પડી જાય છે ને એને લાગે છે કે આસિરગઢ કહી રહ્યો છેઃ 'હું અદૃશ્ય થતો નથી, લય પામતો નથી, હું ફરી ફરી આવીશ.'

તો આમ અહીં નિકટ આવવાને બદલે બધાં એકબીજાથી દૂર જતાં લાગે છે. એડેલા અને રોની એકબીજાને પરણી શકતાં નથી, ફિલ્ડંગિ સ્ટેલાને પરણે છે, પણ પરણ્યા પછી સ્ટેલાની ને એની વચ્ચેનું અન્તર કેટલું બધું છે તે જાણે છે; ને મિસિસ મૂર તો બધાંથી – પુત્રથી, દેશવાસીથી, વિશ્વથી ને ઈશ્વરથી છૂટી પડીને એકલી અટૂલી હિન્દી મહાસાગરને તળિયે બેસે છે!

વાર્તાના પ્રારમ્ભમાં જ જુદાં જુદાં પાત્રો પ્રત્યેના આપણા પ્રતિભાવોની દિશા ફોર્સ્ટર નક્કી કરી આપે છે ને પછી એને અનુસરીને જ આપણે આગળ વધી શકીએ છીએ. પણ અહીં વાચકને ઘણા પ્રશ્ન થાય છેઃ શું અંગ્રેજો આવી રીતે વર્તે? નવલકથામાં હિન્દુઓ કરતાં મુસ્લિમો કેમ વિશેષ છે? ને તેમ છતાં હિન્દુ ધર્મનો પ્રભાવ કેમ વિશેષ વરતાય છે? ને આખરે જુદાઈ? ફોર્સ્ટરે કરેલું અંગ્રેજ અમલદારોનું આલેખન એકાંગી

છે, એવો આરોપ પણ મૂકવામાં આવે છે. હિન્દીઓનાં પાત્રો સમભાવથી ને સદ્ભાવની લાગણીથી આલેખ્યાં છે એ સાચું, પણ એ પૈકીના કોઈનામાં પ્રભાવ પાડે એવું તત્ત્વ ફોર્સ્ટરે ઉત્પન્ન કર્યું નથી એવી પણ એક છાપ પડે છે. સદીજૂની ગુલામીએ કદાચ એમનામાંથી એ તત્ત્વ હણી લીધું છે. હિન્દીઓ નબળા ને લાગણીપોચા છે ને અંગ્રેજો ખરાબ છે, તે એકાંગી તો લાગે છે જ. પાત્રોને પ્રસંગ આવરી લે છે. પાત્રોનું વ્યક્તિવ એવું પ્રબળ નથી કે જે પ્રસંગોને આવરી લે. બીજી રીતે કહેવું હોય તો એમ કહીએ કે અંગ્રેજ કાંઈક ઊંચી કાઠીનો, ફિલ્ડંગિના કરતાં કાંઈક ઊંચી કાઠીનો ને હિન્દી અઝીઝના કરતાં કાંઈક વધુ વજનદાર હોવો જોઈએ.

આમ ફોર્સ્ટરની નવલકથાઓની મર્યાદાઓ સ્પષ્ટ છેઃ પાત્રોનાં અકાળ મૃત્યુ, ઘટનાની કેટલીક વાર કાકતાલીય યોજના અને અનુપસ્થિત પાત્રોનો જ કાર્યના વિકાસ અને નિયન્ત્રણમાં ઝાઝો ફાળો. સમસ્યા અને તેના ઉકેલનું સૂચન બરાબર હોય ત્યાંય એ નવલકથામાં વસ્તુવિકાસ દરમિયાન વિરોધી પરિબળો સાથેની નક્કર અથડામણમાં આવીને બરાબર ઘાટ પામે એમ હંમેશાં બનતું નથી. વિરોધમાં પડછે મૂકેલાં પાત્રો કેટલીક વાર તુલ્યગુણ કે તુલ્યબળ હોતાં નથી. પહેલી નવલકથામાંનો જીનો હેરિટન કુટુમ્બનાં વિરોધમાં મુકાયો છે, પણ એ કશું વિધેયાત્મક નિષ્પન્ન કરી શકતો નથી, માત્ર વિરોધ રૂપે જ રહે છે, ને તેથી જ કદાચ કેરોલિન એને પામી શકતી નથી. ફોર્સ્ટર સત્તાધારી અને આપખુદ વ્યક્તિઓને ભાંડે છે પણ સાચા સત્તાવાહક કેવા હોય એની બહુ ઝાંખી આપણને થતી નથી. પુત્રેષણા ને સન્તતિકામના લગભગ બધી નવલકથામાં દેખાય છે, પણ કોઈ નક્કર પિતા કે પૂરો વિકાસ પામતું બાળક અહીં દેખાતાં નથી. બાળકો ઊલટાં તરછોડાયેલાં જણાય છે. દામ્પત્યસમ્બન્ધને વિશે પણ એવું જ છે. ફોર્સ્ટર પોતાને અભિમત સત્ય રજૂ કરે છે, પણ એ સત્યને અસ્તિત્વમાં આવતાં જે સંઘર્ષમાંથી પસાર થવું પડે તેનું સબળ આલેખન અહીં નથી.

આમ છતાં અખિલાઈની આરત, ખણ્ડખણ્ડમાં જીવવાનું છોડીને બને તેટલે દૂર સહાનુભૂતિની ત્રિજ્યાને વિસ્તારવાનો ઉત્સાહ – આ બધાંની યુદ્ધોત્તર વિચ્છિન્ન દુનિયાને કદાચ વધારે જરૂર વરતાવા લાગી છે, ને તેથી જ ફોર્સ્ટરની નવલકથાઓ કદાચ લોકાદર પામતી જાય છે.

'નવો અવતાર' – એક અવાન્તર મુદ્દો

ન્યાય, કાયદો, કાયદાનું ચુસ્ત પાલન, દણ્ડ, શિક્ષા – આ બધી સંજ્ઞાઓથી આપણે સહુ પરિચિત તો છીએ જ. કોઈક વાર એવી ઘટનાઓ બને છે. જેને કારણે સમાજનો ચિન્તક વર્ગ આ બધી સંજ્ઞાઓની ફેરતપાસ કરવા પ્રેરાય છે. હમણાં જ આપણે એવા એક તબક્કામાંથી પસાર થઈ ગયા. 'અનુશાસન' જેવો શબ્દ ચકડોળે ચઢ્યો. શિસ્ત, શાન્તિ, વ્યવસ્થા – આ બધા શબ્દોના સંકેતો બદલાયા હોય એવો વહેમ ગયો. અપરાધ અને શિક્ષા વચ્ચેના સમ્બન્ધો વિશે પુનર્વિચારણા કરવી પડી. ન્યાયની સંસ્થાના સ્વરૂપ વિશે પણ આલોચના કરવાનો વારો આવ્યો.

માનવસમ્બન્ધો ભારે અટપટી વસ્તુ છે. જે ધારાધોરણ કે નિયમને ગાંઠે નહિ તેને જેર કરવાના પ્રયત્નો માનવીએ અનેક સંસ્થાઓ દ્વારા કર્યા છે. તત્કાળ પૂરતા તે કામયાબ પણ નીવડ્યા હશે; પણ માનવસન્દર્ભ બદલાતાં જો એમાં ફેરફાર ન કરીએ તો ન્યાય ચૂકવવાની આખી પ્રક્રિયા જ અન્યાયમૂલક થઈ પડે. કાયદો જ્યારે માનવને કેન્દ્રમાં નથી રાખતો, માનવીને ગૌણ બનાવીને કાયદાના પાલનને જ મહત્ત્વનું માનવામાં આવે છે, ત્યારે માનવીના પક્ષકાર થવાની આપણી ફરજ થઈ પડે છે.

વાત જરા અટપટી છે, કારણ કે માનવી પોતે અટપટો છે. પોતાના કાર્ય પાછળના સભાન-અભાન આશયોની જટાજાળ ઘણી વાર એ પોતે જ સમજી શકતો નથી, એમાં જો મુત્સદ્દીગીરી, બુદ્ધિની કુશાગ્રતા, કુટિલતા, જેવાં તત્ત્વો ઉમેરાય તો? આને કારણે જમાને જમાને એવા તબક્કા આવે છે ત્યારે શાસક અને પ્રજા વચ્ચેના સમ્બન્ધો ખતરનાક રીતે કથળી જાય છે. આવા જ એક તબક્કા દરમિયાન ટોલ્સ્ટોયે આ મુદ્દાને હાથ પર લીધો અને એક સર્જકની હેસિયતથી એને એની નવલકથા 'નવો અવતાર' (Resurrection)માં નિરૂપ્યો. આ જ ગાળા દરમિયાન એના ધર્મ વિશેના વિચારોમાં પણ મોટું પરિવર્તન આવ્યું. એના જમાનાની મોટા ભાગની 'કળા' સમાજના ઉપલા થરના ભદ્ર લોકોનું જ સમારાધન કરતી હતી એવું એને લાગ્યું, શ્રમજીવી તો એને માણી શકતો જ નહોતો. આ ઉપલા વર્ગની કળા અભિમાન, યૌનવૃત્તિ અને જીવન પ્રત્યેની વિરતિ – આ ત્રણ લાગણીને જ પોષતી હતી. વ્યાપક સ્વરૂપની કળાથી વિચ્છિન્ન એવી આ કળા એવો ભ્રમ પોષતી હતી કે કળા, કળા હોઈને પણ મોટા માનવસમૂહને માટે દુર્બોધ કે દુષ્પ્રાપ્ય રહી શકે!

ટોલ્સ્ટોયને આ મંજૂર નહોતું. મહાન કળાકૃતિઓની મહત્તા એ સર્વ કોઈને માટે સુલભ અને સુબોધ બની રહે તેમાં જ રહેલી છે એવું એનું માનવું હતું. એવી કળા જ માનવીઓમાં રહેલી અનેકવિધ વિભિન્નતા છતાં માનવ્યની એકતાની દૃઢ પ્રતીતિ કરાવતી હતી.

ટોલ્સ્ટોય કળાને એમાં નિરૂપાતા વિષયવસ્તુથી જુદી પાડીને જુએ છે. સાચી કળાને નકલી કળાથી જુદી પાડી આપનારું તત્ત્વ તે સાચી કળામાં રહેલી પ્રભાવકતા – ચેપીપણું છે. માનવીને સત્ય અને સૌન્દર્યનો ચેપ લગાડવો તે કળાનું કામ છે, કળાકૃતિના સમ્પર્કમાં આવનાર માનવી જો એવી મનોસ્થિતિ અનુભવે જેના બળે કરીને એ પોતાને કળાકાર સાથે તથા એ કૃતિના સહભાગી બીજા માનવીઓ સાથે જોડાયેલો અનુભવે તો એ

કૃતિ સાચા અર્થમાં કળાકૃતિ છે એમ માનવું.

આ ચેપ જેમ વધુ ઉત્કટ પ્રકારનો તેમ કળાકૃતિ મોટી. સંસ્કૃત કાવ્યમીમાંસામાં મમ્મટ કદાચ આને જ 'વિગલિતવેદ્યાન્તરત્વ' (જ્ઞાનના બીજા બધા જ વિષયોનું ઓગળી જવું) કહે છે; પશ્ચિમની રસમીમાંસા આ સ્થિતિને transpor કહીને ઓળખાવે છે. આ દૃષ્ટિએ જોતાં ટોલ્સ્ટોયને મતે, કળાને નીતિ સાથે કશો સમ્બન્ધ નથી. જે લાગણીનું કળાકૃતિ દ્વારા સંક્રમણ થયું હોય તે સારી કે ખરાબ પણ હોઈ શકે, કળાનો સૌથી મોટો ગુણ તે એની નિષ્ઠા, એની પ્રભાવકતા છે.

કળાની આન્તરિક કસોટીની આ વાત થઈ. મોટો માનવસમૂહ એને માણી શકે તે એની બાહ્ય કસોટી. કળા માનવીઓને લાગણી દ્વારા જોડે છે; આથી જો એ, એ સારી લાગણી દ્વારા માનવીને જોડે તો સમાજને માટે એ હિતાવહ લેખાય. એ કબૂલ રાખે છે કે સારું શું અને નરસું શું તેની વ્યાખ્યા જમાને જમાને બદલાયા કરતી હોય છે. કોઈ યુગમાં એવી લાગણી કળાને ધર્મ પાસેથી પ્રાપ્ત થતી હોય છે. પણ કળા એટલા પૂરતી જ મર્યાદિત રહે એવી ટોલ્સ્ટોયની માન્યતા નથી. માનવીઓને જોડનારી કોઈ પણ પ્રબળ લાગણી – આનન્દ, કરુણા, લુત્ફે હયાત, ઉપશમ કળાનો વિષય બની શકે. કળાકારના કાર્યક્ષેત્રને સીમિત કરી દેવું ન જોઈએ. પોતાની કળા વિશેની આ વિચારણાને કેટલાક બુદ્ધિહીનતાભર્યો વિરોધાભાસ કહેશે તેની એને જાણ હતી. આ વિચારણાથી એને પોતાને જ ઉગ્ર અસન્તોષ હતો. પણ કળાને એણે કોઈ પણ સંસ્કૃતિની સહુથી ઉદાત્ત સંસિદ્ધિ ગણીને એનું ગૌરવ તો કર્યું જ છે.

ટોલ્સ્ટોયે આ ગાળામાં પોતે જે સમાજમાં જીવતો હતો તે સમાજ સામે જ યુદ્ધ માંડ્યું હતું. એ યુદ્ધ ક્ષયિષ્ણુ સમાજ સામે હતું. એ સમાજને સંતોષવા, અધઃપતન પામેલા ભોક્તાઓનું સમારાધન કરવા કળા પણ નીચી ઊતરે તે સામે એને વિરોધ હતો.

'નવો અવતાર' માનવ સમ્બન્ધની એક મહત્ત્વની સમસ્યાનો ઉકેલ આપવા મથે છે. આવો ઉકેલ આપવો તે એક સમયે ટોલ્સ્ટોયને પોતાને જ અભિમત નહોતું. સામાજિક સમસ્યાઓનો ઉકેલ પોતાની કૃતિઓ દ્વારા આપવાનું પોતે શા માટે ટાળે છે તેનો ખુલાસો કરતાં એક મિત્રને ટોલ્સ્ટોયે લખ્યું હતું, 'કળાના આશયો સામાજિક હેતુઓના સમ-પરિમાણ હોઈ શકે નહીં. કોઈ સમસ્યાનો નિર્વિવાદ ઉકેલ લાવવો તે કળાકારનો આશય નથી. જીવનને એના સમસ્ત આવિષ્કારો સહિત – અને એ તો અખૂટ છે – ચાહવા જેવું કરવું તે એનું કામ છે. જો કોઈ મને કહે કે હું મારી કૃતિ દ્વારા સમાજના બધા પ્રશ્નો વિશેના મારા દૃષ્ટિબિન્દુને નિર્વિવાદ રીતે સાચું ઠરાવી શકું તો હું તો એવી કૃતિ પાછળ બે કલાક સુધ્ધાં બગાડું નહિ; પણ જો કોઈ એમ કહે કે મારી કૃતિ વીસ વર્ષ પછી પણ વંચાશે, આજે જે બાળકો છે તે મોટાં થઈને એ વાંચશે; એ વાંચીને હસશે, રડશે, એમાં નિરૂપાયેલાં જીવનને ચાહશે, તો એવી કૃતિ માટે મારું સમસ્ત અસ્તિત્વ અને મારી બધી શક્તિ હું જરૂર ન્યોચ્છાવર કરી દઉં.'

આમ કહેનાર ટોલ્સ્ટોયે જ 'નવો અવતાર' દ્વારા સમસ્યાનો ઉકેલ આપવા માટે વર્ષો ગાળ્યાં. એ દ્વારા ટોલ્સ્ટોયે સરકાર તરફથી થતી, માટે જ કાયદેસર ગણાવાતી હિંસા, માનવે બનાવેલા કાયદાઓથી જ થતો અન્યાય, ધાર્મિક સમ્પ્રદાયોની દામ્ભિકતા ઉઘાડાં પાડ્યાં. 'આપણે કોઈનો ન્યાય ચૂકવવો નહીં, નહીં તો કોઈ આપણો જ ન્યાય ચૂકવશે' એવા બાઇબલના ઉપદેશનું એણે આ કૃતિ દ્વારા સમર્થન કર્યું. છતાં, ટોલ્સ્ટોયમાં પોતાની જાત સાથેની પાયાની પ્રામાણિકતા હતી. આ કૃતિથી એને સન્તોષ થયો નહોતો. એ પૂરી કર્યા પછી, 1899ના ડિસેમ્બરની 18મી તારીખે એણે પોતાની ડાયરીમાં નોંધ્યું છેઃ 'RESURRECTION' પૂરી કરી. કાંઈ

બહુ સારી નથી, સુધાર્યા વગરની રહી ગઈ, ખૂબ ઉતાવળ થઈ ગઈ. પણ આખરે કામ પત્યું. હવે મને એમાં જરાય રસ નથી.'

છેક 1857માં બોટકિનને લખેલા પત્રમાં ટોલ્સ્ટોયે કહ્યું હતું, 'રાજતન્ત્ર તે નાગરિકોનું શોષણ કરવા માટેનું જ નહીં, પણ એમને નૈતિક અધોગતિએ પહોંચાડવા માટેનું ષડયન્ત્ર છે.' આ વિચાર એના મનમાં લાંબા સમયથી ઘોળાયા કરતો હતો. એનો જ એક ફણગો 'નવો અવતાર'માં દેખાય છે, એમાં કેન્દ્રસ્થાને રહેલો પ્રશ્ન આ છેઃ કયા હકને દાવે સમાજની એક વ્યક્તિ, બીજી વ્યક્તિ પર, જુલમ ગુજારી શકે? એમાંથી જ બીજા પ્રશ્નો પણ ઉદ્ભવેઃ બીજાઓના પર જુલમ કરવાનો પોતાને અધિકાર છે એવું કોઈ શાને આધારે કહી શકે તે સમજાવી શકાશે ખરું? માનવી માનવી વચ્ચેના માનવ્યનો જ અન્ત આવે એવો વ્યવહાર કરવાનું એ શાને જોરે કરે છે? ટોલ્સ્ટોયને મન 'માનવ્ય' એટલે માનવી માનવી વચ્ચેનો પ્રેમનો સમ્બન્ધ. આ પછી પણ બીજો એક પ્રશ્ન ઉદ્ભવે છેઃ બીજા માનવીઓ પ્રત્યેની ફરજને સ્થાને અમુક હોદ્દો કે પદવીને માટેની ફરજને માનવી શી રીતે સ્થાપી શકે છે? ટોલ્સ્ટોય પોતે આ વાતને આ રીતે રજૂ કરે છેઃ નેખ્લ્યુદોવે (કથાનો નાયક) એક સાદો સીધો પ્રશ્ન પૂછ્યોઃ કયા અધિકારથી અને શા માટે કેટલાક લોકો બીજાને તાળું વાસીને પૂરી દે છે, એમના પર ત્રાસ ગુજારે છે, એમને હદપાર કરે છે, મારપીટ કરે છે અને મારી સુધ્ધાં નાંખે છે? એઓ પોતે તો, જેમને એઓ ત્રાસ આપતા હોય છે, ફટકારતા હોય છે અને મારી નાંખતા હોય છે તેમના જેવા જ હોય છે!'

આ પાયાનો પ્રશ્ન છે. એ આપણને મૂંઝવી નાંખે છે. આ પ્રશ્નનો એવો જ સરળ જવાબ ટોલ્સ્ટોય આપી છૂટે છેઃ પ્રેમપૂર્વક અન્ય માનવીઓ સાથે વર્તવું અથવા તો ધર્મના આદેશને અનુસરવો. પણ માનવી હંમેશાં ક્યાં પ્રેમપૂર્વક વર્તતો હોય છે? એ ક્યાં હંમેશાં ધર્મના આદેશને માથે ચઢાવતો હોય છે? આથી કૃતિની નૈતિક બાજુ તરફ દુર્લક્ષ કરવામાં આવ્યું છે અને એની કળા તરફ જ મોટે ભાગે લોકોનું ધ્યાન ગયું છે. માનવીની અધમતાના આટલા બધા પુરાવાઓ મળી ચૂક્યા છતાં આપણે આવા સાદા જવાબ આપવાનું વલણ શા માટે રાખીએ છીએ?

અનિષ્ટ સામે આપણે જીતીશું શી રીતે એવો પ્રશ્ન ટોલ્સ્ટોય પૂછતા નથી. એનો પ્રશ્ન તો આ છેઃ 'કયા અધિકારથી કોઈ બીજાના પર જુલમ કરી શકે?' આ જવાબદારીપૂર્વક પૂછેલો એક ગમ્ભીર પ્રશ્ન છે. પ્રચલિત માનવવ્યવહારથી, રાજતન્ત્રથી આપણે એવા તો ટેવાઈ ગયા છીએ કે આ પ્રશ્નને આપણે ગણનામાં લેતા જ નથી. અહીં જાણે અધિકારનો પ્રશ્ન છે જ નહીં, સત્તાનો જ મુદ્દો છે એમ આપણે માનતા થઈ ગયા છીએ. કોઈને સત્તા ગમે તેટલી હોય, પણ અધિકારનો પ્રશ્ન તો ઉઠાવી જ શકાય. ટોલ્સ્ટોયની દૃષ્ટિએ સત્તા ધરાવનારને આવો અધિકાર હોતો નથી. સત્તા અખત્યાર કરવી એ જ એને મન તો એક અનિષ્ટ છે. પણ આપણે વાસ્તવિકતાનેય ધ્યાનમાં લેવી જોઈએ. સત્તાનો ઉપયોગ થતો હોય એવી અનેક પ્રકારની પરિસ્થિતિઓ હોય છે. કેટલાક સંજોગોમાં લોકો થોડાઓની ઘણાઓ પરની સત્તાને છૂટથી સ્વીકારી લેતા હોય છે. પણ એથી તો માનવીની, ભૂલો કરી બેસે એવી વિચારણાથી નિયન્ત્રિત થતી સંસ્થાઓને શરણે જવા જેવું નથી થતું?

આ જાતની સમાજરચનાને જ પડતી મૂકવી એ ટોલ્સ્ટોયને મતે વધુ સારું છે. જ્યાં નિયમો છે ત્યાં કાનૂની દૃષ્ટિએ અધિકારને માટેની ભૂમિકા છે; જ્યાં નિયમ છે ત્યાં સત્તાને વાજબી ઠરાવવામાં આવે છે. આવી સમાજરચનાની ભૂમિકાને ટોલ્સ્ટોય આ કૃતિમાં તપાસવાનું માથે લે છે. બીજાઓ પર વર્ચસ્ ભોગવનારા નર્યા સ્વાર્થથી જ એ પ્રમાણે વર્તતા હોય છે એવું માની લેવાની બાઘાઈ ટોલ્સ્ટોયમાં નથી.

રિચાર્ડ કુહન્સે આ આખા પ્રશ્નની મીમાંસા ઝીણવટથી કરી છે તે અહીં તપાસીને. હિટલરે નિઃશસ્ત્ર અને નિર્બળ યહૂદીઓને ગૅસચૅમ્બરમાં ધકેલ્યા ત્યાં અધિકારનો પ્રશ્ન હતો ખરો? દમનખોર ન્યાયાધીશો એમની સ્વાર્થવૃત્તિને વશ થઈને વર્તતા હોય છે ત્યારે એમના ચુકાદા પરત્વે અધિકારનો પ્રશ્ન ઊભો થાય છે ખરો? ના, આવો પ્રશ્ન પૂછવો એ જ, કેટલાકને મતે, બાઘાઈ કહેવાય; કારણ કે આપણે જાણતા હોઈએ છીએ કે જુલમ ગુજારવાનું કાર્ય આક્રમક વૃત્તિમાંથી ઉદ્‌ભવતું હોય છે, જેનો હેતુ પોતાનો સ્વાર્થ સિદ્ધ કરવાનો જ હોય છે. આવા ખુલાસાનો વાસ્તવિકતા સાથે હંમેશાં મેળ ખાતો નથી. ગેરવાજબી વર્તાવ અને જુલમ વિષેની મહત્ત્વની વાત એ છે કે આ વર્તાવને વાજબી ઠરાવનારા નિયમો હોય છે. ટૉલ્સ્ટોય આ આંગળી ચીંધીને બતાવે છે. આવા વર્તનને દોરનારા અને વાજબી ઠરાવનારા નિયમો સમાજ રચતો હોય છે. આ નિયમોના માળખામાં રહીને આપણે જીવવાનું હોય છે તે સ્પષ્ટ છે. આવું માળખું ટૉલ્સ્ટોયે આ નવલકથામાં રચી આપ્યું છે. વર્તન પાશવી હોય ત્યાંય એનો નિયમથી બચાવ થઈ શકતો હોય છે. (આપણી નજીકના જ ભૂતકાળમાં બની ગયેલી ઘટનાઓ હકીકતનું સમર્થન કરશે).

કાયદાની ફિલસૂફીના નિષ્ણાત એમ.એલ.એ.હાર્ટ નામના વિદ્વાને આ દમન અથવા જુલમની વ્યાખ્યા આ પ્રમાણે આપી છેઃ 'દમન એ ફરજ પાડીને કરાવવામાં આવતું કાર્ય છે. એની પાછળ અમુક વ્યક્તિઓને સત્તા આપતી નિયમોની વ્યવસ્થા હોય જ છે. આ લોકો અમુક પ્રકારના વ્યવહારને નિષિદ્ધ લેખાવે છે અને જો નિયમનો ભંગ કરીને એવો વ્યવહાર કોઈ કરે તો આ નિયમોની વ્યવસ્થામાં યથાયોગ્ય દમનની કે દણ્ડની જોગવાઈ કરેલી જ હોય છે.' કોઈ સૈનિક ચોકીદાર પહેરો ભરવાની ફરજમાંથી ચૂકે તો એને કારાગારમાં પૂરી દેવામાં આવે. લશ્કરી કાયદો આવી પરિસ્થિતિમાં કેવાં પગલાં લેવાં તે વિશે વિગતે સૂચના આપે છે. ફરજ આચરી નથી એવું ક્યારે ગણવું તે પણ એ નક્કી કરી આપે છે. દમનની નિયમબદ્ધ વ્યવસ્થાનું ઉત્તમ નિદર્શન આવો લશ્કરી કાયદો છે.

નાગરિક જીવનવ્યવહારને નિયન્ત્રિત કરનારા કાયદાઓ પણ હોય છે. એમાંય નિષિદ્ધ વ્યવહારને માટે દમન અને દણ્ડની જોગવાઈ હોય છે. આ કાયદાઓ લશ્કરી કાયદાઓ જેટલા જડબેસલાક નથી હોતા તે ખરું, છતાં મહત્ત્વનો મુદ્દો એ છે કે દમન ગુજારવાને માટે કાયદાકાનૂન ઘડવા પડે છે. દમન ગુજારવાનું બહુ સહેલું થઈ પડતું હોય તોય એને માટે નિયમો અને ધારાધોરણોની જરૂર પડવાની. ધારાધોરણોની મદદ વિના આમ કરવું હજી આપણને જરા ખૂંચે છે. પણ ધારાધોરણ મુજબનું આપણું વર્તન છે એમ સ્થાપિત કરાય તો પછી દમન ગુજારવામાં ખંચકાવાનું રહેતું નથી. આથી ગમે તેવા બેહૂદાં પણ ધારાધોરણો ઘડી કાઢવાં જોઈએ. પછી કોઈ પણ પરિસ્થિતિ દમનને માટે યોગ્ય છે એવું આ નિયમો લાગુ પાડીને બતાવી આપનારા મળી રહેશે. જો ધારાધોરણો નથી હોતાં તો આ લોકો બિચારા મૂંઝવણમાં પડી જાય છે!

ટૉલ્સ્ટોયે 'નવો અવતાર'માં આવાં ધારાધોરણોનું ઉદ્‌ગમસ્થાન ક્યાં છે તથા આ ધારાધોરણોને કેવી રીતે લાગુ પાડવામાં આવતાં હોય છે તે વિશે ઊંડી નજરે જોયું છે. આવાં ધારાધારણો માનવીની જરૂરિયાતો, રાજતન્ત્ર, શાસકોની જરૂરિયાત, પુરાણી પરમ્પરાની અપેક્ષાઓને વશ વર્તીને ઘડાતાં હોય છે. કોઈ તાત્કાલિક પરિસ્થિતિને પહોંચી વળવા માટે સત્તાસ્થાને રહેલાઓ તાકીદે નિયમો ઘડી કાઢતા હોય છે. જો ધારાધોરણોનાં આટલાં બધાં જુદાં જુદાં ઉદ્‌ગમસ્થાનો હોય તો પ્રશ્ન થાયઃ કાયદાઓ ઘડનારા સિવાયનું બીજું એવું કશું છે ખરું જેને કારણે આ કાયદાઓને વાજબી કે ન્યાયી ઠરાવી શકાય? કયા હકથી એક વ્યક્તિ બીજી વ્યક્તિ પર નિયમ લાદી શકે? આ પ્રશ્નોનો જવાબ આપતાં સાધ્ય-સાધનના વિવેકનો મુદ્દો પણ ધ્યાનમાં લેવાનો રહે.

ટોલ્સ્ટોય આ નવલકથામાં આ મુદ્દો ઉઠાવીને કહે છેઃ 'આ બધા જુદા જુદા પ્રકારના લોકો જેલમાં છે ત્યારે એમના જેવા જ બીજા લોકો શા માટે બહાર છે?' એટલું જ નહીં, 'આ બહાર રહેલાઓએ જ જેલમાંના લોકોનો ન્યાય ચૂકવ્યો છે!' આ મુદ્દાની પંડિતાઇભરી ચર્ચા કરનારાઓ પર ટોલ્સ્ટોય વ્યંગ કરતાં કહે છેઃ 'મનુષ્યને સ્વતન્ત્ર ઇચ્છાશક્તિ છે કે નહીં એ વિશેનો ઊહાપોહ, ખોપરીનું માપ કાઢવાથી માનવીમાં રહેલી ગુનાહિત વૃત્તિનો અંદાજ આવે કે નહીં, આ ગુનાહિતવૃત્તિ વારસામાં મળતી હોય છે કે કેમ, અનીતિયમ કોણે કહેવાય, સ્વભાવ એટલે શું, આબોહવા, ખોરાક, અજ્ઞાન, નકલ કરવાની વૃત્તિ, વશીકરણ – આ બધાં કેટલે અંશે જવાબદાર, સમાજ એટલે શું, એની ફરજો શી – વગેરે પ્રશ્નો વિશે જીભાજોડી ચાલ્યા કરે છે.' પણ કયા અધિકારથી એક માનવી બીજા માનવીને શિક્ષા કરે છે એ મૂળ પ્રશ્નનો કોઈ જવાબ આપતું નથી!

માનવીઓ સ્વતન્ત્રપણે નિયમોનું પાલન કરવાનું સ્વીકારે તોય ટોલ્સ્ટોયને મતે, એ એક ઇષ્ટ પરિસ્થિતિ તો નથી જ. 'નવો અવતાર' આ બાબતમાં ભારે ક્રાન્તિકારી વિચારસરણી રજૂ કરે છે. જે અનિશ્ચિતતાભરી સ્થિતિમાં નિયમો ઘડવામાં આવે છે અને એનો બચાવ કરવામાં આવે છે તે તરફ ટોલ્સ્ટોય આંગળી ચીંધે છે; પણ આ જુલમના અનિષ્ટને દૂર કરી શકે એવી કશી વ્યવસ્થા ટોલ્સ્ટોય શોધી શકતા નથી. પણ એમાં રહેલી ટોલ્સ્ટોયની પારદર્શક પ્રામાણિકતા આપણને સ્પર્શી જાય છે. ઇન્દ્રિયવિલાસી કળાને એણે વખોડી કાઢી તો એમાં પોતાની આગલી અત્યન્ત પ્રશંસિત કૃતિઓને પણ એમાં અપવાદ રૂપ ગણી નહિ.

* * *

'નવો અવતાર'માં એક રીતે ટોલ્સ્ટોય જાણે પોતાના આરમ્ભબિન્દુ તરફ પાછો વળતો હોય એવું લાગે છે. આ વાર્તાનો નાયક નેખ્લ્યુદોવ ટોલ્સ્ટોયની પ્રારમ્ભની કૃતિ 'ચાઇલ્ડહૂડ, બોયહૂડ એન્ડ યુથ'માં હતો જ. એમાં એ એક ઉત્સાહી સ્વભાવના યુવાનને રૂપે રજૂ થાય છે. એને સાત્ત્વિક વૃતિને માટે ભારે આદર છે. ઉત્તરોત્તર ઉત્કર્ષ સાધવો એ જ માનવજીવનનું લક્ષ્ય છે એવી એને પ્રતીતિ છે. આ નેખ્લ્યુદોવને જીવનના ઉત્તરકાળની એ કૃતિના નાયક તરીકે પસંદ કરે છે તે સૂચક છે. એના નૈતિક તેમ જ રસકીય અભિગ્રહો આ કૃતિમાં બરાબર વ્યક્ત થાય છે. આપણી ફરિયાદ એક જ છેઃ પ્રામાણિકતાના વિકાસને કારણે કૃતિનું કળાતત્ત્વ કથળવું જોઈએ તે જરૂરી નથી; એનો પણ સમાન્તર વિકાસ શા માટે ન થાય? આ નવલકથાનો પ્રારમ્ભ જ અસન્તોષ, અસ્વસ્થતા અને બેકારીથી થાય છે. એમાં પહેલેથી જ આક્રોશ વર્તાય છે.

2

'નવો અવતાર'ના પ્રારમ્ભમાં એક પ્રકારની બેકરારીનું વાતાવરણ છે. નેખ્લ્યુદોવને સહીસલામતી લાગતી નથી. આ સંજોગોમાં એણે કેવી રીતે વર્તવું જોઈએ, બીજાઓ પ્રત્યેનો એનો પ્રતિભાવ કેવો હોવો જોઈએ, એ વિશે એ વિચાર્યા કરે છે. કોઈના આદેશાનુસાર વર્તવાનું હોય છે ત્યારે એ ખંચકાતો નથી. એને ન્યાયપંચમાં બેસવાનું કહેણ આવ્યું છે, જો એ ન જાય તો ત્રણસો રૂબલનો દણ્ડ થાય તે એ જાણે છે. એટલી જ કીમતનો ઘોડો એ લઈ શક્યો નહોતો, આથી ત્રણસો રૂબલની કીમત શું તે એ બરાબર જાણે છે. આપણે નેખ્લ્યુદોવને સૌ પ્રથમ આ વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિમાં જોઈએ છીએ. આ પરિસ્થિતિમાં નિયમો છે, ન્યાય ચૂકવવાનો છે. આપણું વર્તન આ બધાંથી શાસિત થતું હોય છે તેનું પૂરું ભાન એને છે. બાહ્ય સત્તાનો એને આદેશ થયો છે

અને તે મુજબ એણે બીજાનો ન્યાય ચૂકવવા બેસવાનું છે. ધારાધોરણો લાગુ પાડીને વર્તવાની બધી જ પરિસ્થિતિઓ મૂળમાં આ જ પ્રકારની હોય છે. નિયમોને વશ વર્તવાના અને નિયમોને ઘડવાના સન્દર્ભો અનેકવિધ હોય છે. આ કૃતિમાં નેખ્લ્યુદોવને આપણે આ બધાંમાંથી પસાર થતો જોઈએ છીએ. અન્તે એ પોતે પોતાના પર લાદેલાં નૈતિક ધોરણોને વશ વર્તતો દેખાય છે.

નેખ્લ્યુદોવને અસુખની તીવ્ર લાગણી રહ્યા કરતી હોય છે. એ જીવન વિશે ચિન્તન કરે છે ત્યારે વારે વારે આવી લાગણીના નિર્દેશો કર્યા કરે છે. આપણને પણ આ કૃતિ કંઈક અસુખકર લાગે છે. ટૉલ્સ્ટોયને આ અભિપ્રેત હશે ખરું? લેખકના આશય વિશે તો કશું કહેવું એ દુસ્સાહસ જ લેખાય, તેમ છતાં કૃતિમાં અમુક પરિસ્થિતિ પરત્વે અણગમો કે જુગુપ્સા ઉપજાવવાનો લેખકનો પ્રયત્ન હોય એવું લાગે છે. નેખ્લ્યુદોવને પોતાનું જીવન અણગમો ઉપજાવે એવું લાગે છે. એના પ્રેમપ્રસંગો, એની જમીનજાગીર, એની સામાજિક ફરજો, કળા વિશેના એના પ્રયત્નો, ભાવિ વિશેની યોજનાઓ, માતાપિતાના ઘરમાંની જીવનરીતિ, ભૂતકાળની ઘટનાઓની સ્મૃતિ – આ બધાં સાથે તીવ્ર અણગમાની લાગણી ભળેલી છે. આથી એનો સૌ પ્રથમ પ્રયત્ન આ અસુખકર લાગણીમાંથી છુટકારો મેળવવાનો છે. આ સ્થિતિમાં ન્યાય જેવી અમૂર્ત ભાવના સાથે એને ઝાઝી નિસ્બત ન હોઈ શકે. આ અસુખકર લાગણીને જે જડ કરી નાંખે અથવા એને સ્થાને કશી સુખકર અનુભૂતિ જે લાવી શકે તેની સાથે જ એને તો નિસ્બત છે. કંઈક ચેનનો અનુભવ થાય પછી જ સારાંનરસાંની ચિન્તા કરવાનું મન થાય. અસુખકરથી ડરીને નેખ્લ્યુદોવ ચાલે છે. આમ આવા ભય અને વિધિનિષેધોથી જ એનું જીવન નિયન્ત્રિત થયેલું દેખાય છે. એ જેમ વધુ નિયમવશ અને સાવધ રહીને વર્તવા જાય છે તેમ તેમ એને વધારે સહેવાનું આવે છે. આવી સ્થિતિ કેવળ એની એકલાની જ છે, એવું નથી, આખાય સમાજમાં આવી જ સ્થિતિ પ્રવર્તે છે, બીજાઓ પર નિયમો લાદવાનું સ્વીકારીને આ અસુખની લાગણીને ભૂંસી નાંખવાનું એને મંજૂર નથી. એનું આ વલણ જ એને બીજાઓથી જુદો પાડે છે. પોતાના સમકાલીનો જે દશાનો ભોગ બને છે તેમાંથી એ શી રીતે બચી જાય છે?

ભૂતકાળનાં એનાં સંસ્મરણોને આધારે આપણે જાણી શકીએ છીએ કે એણે બીજાના પર જુલમ અને દમન કર્યાં છે; પણ મોટે ભાગે એનું જીવન નિયમને વશ વર્તે છે. જે નિયમોને કારણે એને બીજા પર જુલમ કરવો પડે તે પરત્વે એ કંઈક ઉદાસીનતાનો ભાવ સેવે છે, એથી એને મનમાં ગ્લાનિ થાય છે. આ વ્યાપક અસુખની લાગણીને એ વાજબી ઠરાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. ન્યાયપંચમાં બેસવા માટેનું તેડું, તે દિવસ પૂરતો તો, આ પ્રશ્નને ટાળવામાં મદદ કરે છે. આમ તો નિરુપદ્રવી લાગતા નિયમોને આધારે એને વર્તવાનું છે. એના વર્તનને કાયદાનું સમર્થન પ્રાપ્ત છે. પણ આ પરિસ્થિતિ તો ધાર્યા કરતાં વધારે અટપટી પુરવાર થાય છે. આદેશાનુસાર ન્યાયપંચમાં બેસીને કોઈનો ન્યાય ચૂકવતાં મુકદ્દમો, કાયદો, કાયદા પ્રમાણેની શિક્ષા, કેદ – આ બધું કરવામાં સંમત થનાર વ્યક્તિમાં એ જે કરે તે તે વિશે તથા એના હેતુઓ વિશેની વિશદ પારદર્શક સૂઝની અપેક્ષા રહે. આનો તો નેખ્લ્યુદોવમાં નર્યો અભાવ જ છે પણ એ એક જ અપવાદ રૂપ છે એવું નથી, આ ન્યાય ચૂકવવામાં સંડોવાયેલા બધાની જ આ સ્થિતિ છે. ન્યાયાધીશથી માંડીને તે વકીલ, પાદરી, અદાલતના કર્મચારીઓ બધા જ દક્ષતા વિનાના છે. એ બધાને આ નિયમોની વ્યવસ્થામાં પરાણે જોતરવામાં આવ્યા છે. એ સૌને એમની પોતપોતાની લાગણીઓ, જરૂરિયાતો, વૃત્તિઓ, ક્ષુદ્ર આકાંક્ષાઓ છે જેને એઓ જે કરવા બેઠા છે તેની સાથે કશો સમ્બન્ધ નથી. આમ છતાં એઓ આ ધારાધોરણોની વ્યવસ્થાને વશ વર્તે છે, કારણ કે એને સ્વીકારવાથી જ આપણાં કાર્યોને કશો અર્થ પ્રાપ્ત થાય છે એવું આપણે આપણી જાતને મનાવતા હોઈએ છીએ. ટૉલ્સ્ટોય આને પડકારવા ઇચ્છે છે, પણ આથી તો આખું કાયદાનું માળખું જ તૂટી પડે તેનો એમને ખ્યાલ નથી.

ન્યાયપંચના એક સભ્ય તરીકે એ પોતાની ફરજ બજાવવા તૈયાર તો થાય છે. પણ ફરજ અદા કરવાના ભાન સાથે એને એક વિલક્ષણ પરિસ્થિતિનો સામનો કરવાનો આવે છે: જેનો ન્યાય ચૂકવવાનો છે તેને એણે જ એક વાર ફસાવી હતી અને તેથી જ એ ગર્ભવતી બની હતી. જેના જીવનમાં બરબાદી લાવવા માટે એ જવાબદાર હતો તેનો જ એ ન્યાય ચૂકવવા બેઠો હતો! આ મુદ્દો ચર્ચવા માટે ટોલ્સ્ટોયે આવી અસાધારણ પરિસ્થિતિ ઊભી કરી તે આપણને જરા વધારે પડતું લાગે છે. આવી આકસ્મિકતાનો ઉપયોગ કળાદૃષ્ટિએ પણ કંઈક સ્થૂળ લાગે એવો છે. પણ ટોલ્સ્ટોયના જીવનમાં આવો બનાવ બની ચૂક્યો હતો અને એક મિત્રે પણ આવી જ એક ઘટનાનો ઉલ્લેખ કર્યો હતો, એટલે આ ઘટનાને કાકતાલીય ન્યાયના જેવી ગણી શકાય નહિ. ‘આવું ખરેખર બન્યું છે’ એ જવાબ સન્તોષકારક લાગતો નથી. ટોલ્સ્ટોયે સહેલો રસ્તો શોધ્યો છે એવો આપણને વહેમ જાય જ છે. ધારો કે કથાનાયકના જીવનમાં આવો પ્રસંગ નહિ બન્યો હોય તો? એમ તો, બાઇબલમાં બતાવ્યું છે તેમ, કોણ છાતી પર હાથ મૂકીને પોતાને નર્યો શુદ્ધ અને અવ્યભિચારી કહી શકશે? અહીં, આ પરિસ્થિતિમાં તો કાટુશા અપરાધી તરીકે ન્યાયાલયમાં ઊભી છે, છતાં એ નિર્દોષ છે; કારણ કે સ્ત્રી હોવાને કારણે સમાજમાં જે લાચારી ભોગવવી પડે છે તેથી જ એ કહેવાતા ખાનદાન કુટુમ્બના નબીરાની હવસખોરીનો ભોગ બને છે. ન્યાયપંચમાં ન્યાય ચૂકવવા બેસનાર નેખ્લ્યુદોવ જ સાચો અપરાધી છે, કારણ કે એણે જ સૌ પ્રથમ કાટુશાનું શિયળ લૂંટીને એને વ્યભિચારને માર્ગે વાળી છે.

માનવજીવનમાં નિયમો લાદવાની અને એ ધારાધોરણોને વશ વર્તવાની પરિસ્થિતિ કેવી છે તે તરફ ટોલ્સ્ટોય આંગળી ચીંધે છે. કાટુશાને માટેનાં ધારાધોરણો જુદાં છે? નેખ્લ્યુદોવ શાથી વિશિષ્ટાધિકાર ભોગવી શકે? આથી નેખ્લ્યુદોવ મનમાં વિચારે છે: ‘જો કોઈ એને પૂછે કે મોટા ભાગના લોકો કરતાં એ પોતાને શા કારણે ઊંચી કક્ષાનો ગણે છે તો એનો એ જવાબ આપી શક્યો ન હોત. આજકાલ એ જે પ્રકારનું જીવન જીવી રહ્યો હતો તેને સદ્ગુણસંપન્ન તો ભાગ્યે જ કહી શકાય!’ આમ છતાં એણે પોતાનું ચઢિયાતાપણું સહજ રીતે જ સ્વીકારી લીધું હતું. જો કોઈ એનું આ ઊંચું સ્થાન ન સ્વીકારે અને એને માન ન આપે તો એની લાગણી ઘવાતી. આવાં જુદાં ધોરણો ધરાવતી ન્યાયપદ્ધતિ પરત્વે એ ઉદાસીન રહી શકે? પણ અહીં તો એ પોતે જ સંડોવાયેલો છે. અપરાધી જોડે એને સમ્બન્ધ હતો. આથી તાટસ્થ્ય તે એને માટે તો હૃદયજડતા જ બની રહે, અને જાણીકરીને કેળવાયેલી હૃદયજડતા પોતે જ એક અપરાધ નથી? ટોલ્સ્ટોય પરિસ્થિતિમાં રહેલા સંઘર્ષ તરફ આંગળી ચીંધવા ઇચ્છે છે. આપણે ન્યાયની પ્રક્રિયામાં ‘વસ્તુલક્ષી તાટસ્થ્ય’નું આરોપણ કરીએ છીએ તે કેટલે અંશે સમ્ભવિત છે? આવાં ધોરણો તો લોકોમાં ભેદ પાડે છે. લાગણીઓને રૂંધે છે; આપણા કાર્યને નિયમને વશ વર્તી બનાવીને લાગણી સાથેની એની કડીને તોડી નાંખે છે. આવા સામાજિક વ્યવહારની સામે માથું ઊંચકનાર કથાનાયકની ટોલ્સ્ટોયને જરૂર હતી. એ પોતાને થતી લાગણીનો તાત્કાલિક પ્રતિભાવ પાડે અને એવી માનવસહજ સહાનુભૂતિ પ્રકટ કરે જે આવાં ધારાધોરણોની ઉપરવટ જઈ શકે.

* * *

આમ ‘નવો અવતાર’નું રચનાતન્ત્ર કંઈક નિરાશાજનક છે. ધોરાધોરણોના વાજબીપણા વિશે પ્રશ્ન ઉઠાવવો અને એને ટોલ્સ્ટોયની આ ધારાધોરણો વિશેની માન્યતાને વ્યવહાર માટે માર્ગદર્શક ગણવી એવો એનો અર્થ થાય! ટોલ્સ્ટોય તો ધારાધોરણો નામે નકારી કાઢે છે – પછી એ ધારાધોરણો બહુજનસુખાય રચાયાં હોય કે બધાંને લાગુ પડતી એવી નૈતિક કર્તવ્યભૂમિકા પર રચાયાં હોય. ટોલ્સ્ટોય આ ધારાધોરણો વિશે આપણને ફેરતપાસ કરવા પ્રેરતો હોય તોય કથામાં મૂકેલો મુકદ્દમો આપણને જરા નાટકી લાગે જ છે.

આ મુકદ્દમો તે જમાનાનાં રશિયામાં પ્રવર્તતી ન્યાયપ્રથાને આધીન રહીને ચાલે છે. એ ન્યાયપ્રથા પણ ટોલ્સ્ટોય વિગતે સમજાવે છે. એનો પાયો તે વખતની વર્ગભેદવાળી સમાજવ્યવસ્થા પર રચાયો છે. આજે આપણા સમાજમાં, કંઈક જુદે સ્વરૂપે, વર્ગભેદ તો પ્રવર્તે જ છે અને એની ન્યાયની પ્રક્રિયા પર અસર પડે જ છે. આ જો સ્વીકારીએ તો ટોલ્સ્ટોયની મીમાંસા આપણે માટે પણ પ્રસ્તુત છે. ઇન્દિરા ગાંધીને શાહ પંચે જે અપરાધો માટે તકસીરવાર ઠરાવ્યાં છે તેવા ગુનાઓ જો કોઈ સામાન્ય પ્રકારના માનવીએ કર્યો હોત તો? અથવા આપણે એમ કહેવું રહ્યું કે ઇન્દિરા ગાંધીએ કોઈ ઇન્દિરા ગાંધી કરી શકે એવા જ અપરાધો કર્યા છે!

કારાગારનાં જીવનનાં દૃશ્યો, નિર્ણયો લેવામાં થતો સરકારી તન્ત્રોનો વિલમ્બ, આ અપરાધીઓની ફેરબદલી, હદપારીનાં સ્થાન તરીકે સાઇબેરિયા – આ બધાંમાં ટોલ્સ્ટોયનું નિરૂપણ વાસ્તવલક્ષી છે. પણ આ નિરૂપણ એવી રીતે થયું છે કે આપણને એની પાછળ રહેલી એક મૂળભૂત સમસ્યાની એંધાણી મળે. એ સમસ્યા તે માનવજીવનમાં વ્યવસ્થા લાવીને જીવનને અર્થપૂર્ણ બનાવવાની છે. રશિયાની ન્યાયવ્યવસ્થા ધર્મની અવેજીમાં કામ કરતી હોય એવો દેખાડો કરતી હતી. આજે પણ ધર્મનો પ્રભાવ ઓસરી ગયો છે એમ કહીએ છીએ તે છતાં, ધર્મની અવેજીમાં મૂકીને જ કોઈ પણ આચારસંહિતાને સ્વીકાર્ય બનાવવાનું વલણ તો દેખાય જ છે.

ટોલ્સ્ટોય સમાજે જેને ધર્મ કહીને ઓળખાવ્યો છે તેને ઉઘાડો પાડે છે. એના રચનારા સમાજના ભદ્ર વર્ગના લોકો છે. કશુંક માનવતાવિરોધી એવું તત્ત્વ આવા પરમ્પરાગત ધર્મમાં પ્રવેશી ગયું છે અને તે મુખ્યત્વે સરકારી અમલદારશાહી અને એની સાથે સંકળાઈને રહેલી દણ્ડની પદ્ધતિમાં દેખાય છે. એથી સમાજમાં લોકોને લોકોથી નોંખા પાડવા જેવું થાય છે. ભૂખમરાને કારણે લાચાર બનીને ખાદ્યપદાર્થની ચોરી કેવળ ભૂખ સન્તોષવા કરનારને પોલીસ ઝપેટી નાંખે છે. કરોડોનાં કાળાબજાર કરનારને એની કુશળતા બદલ લોકો વધાવી લે છે. સરકાર એને હાથ લગાડતાં પહેલાં સો વાર વિચાર કરે છે! સમાજમાં કાયદા ઘડીને એનો અમલ કરાવનારો અને કાયદાનું ઉલ્લંઘન કરનારો – એવા મુખ્ય બે વર્ગો ઊભા થાય છે. આવા ભેદને વાજબી ઠરાવાયો છે. એક વર્ગ અને બીજા વર્ગ વચ્ચેના અન્તરને સામાજિક મૂલ્ય માટે અનિવાર્ય લેખવાનું વલણ આમાંથી ઊભું થાય છે. ખરું જોતાં આવાં ધોરાધોરણો માનવસ્વભાવની ઊંડી અને વ્યાપક એવી કશીક આવશ્યકતામાંથી ઊભાં થવાં જોઈએ એમ ટોલ્સ્ટોય માને છે. આવાં ધોરણો શા માટે અમુક વર્ગની સ્વાર્થપરાયણતા, શોષણવૃત્તિ અને આક્રમકતાના આવિષ્કાર રૂપ બની રહેવાં જોઈએ? આ પારકા અને પ્રતિકૂળ લાગતા વિશ્વમાં માનવ-માનવ વચ્ચેના સૌહાર્દને વિકસાવવા માટેની જે વ્યવસ્થા હોવી ઘટે તે જો આવી અનિષ્ટ વૃત્તિઓથી પ્રેરાઈને થતી હોય તો એ માનવ્યના ગૌરવને વિઘાતક જ નીવડે એવો ટોલ્સ્ટોયનો દૃઢ મત છે.

* * *

ટોલ્સ્ટોય આ સમસ્યાનો જે ઉકેલ બતાવે છે તે ધર્મપરક છે. એથી સમાજનો આધ્યાત્મિક દૃષ્ટિએ નવો અવતાર થાય એવી એની મહેચ્છા છે. સમાજની યોગ્ય અને સાચી વ્યવસ્થા કેવી હોવી ઘટે? આ સાચા અર્થમાં તો ધર્મનો મૂળભૂત મુદ્દો છે, પણ ઓગણીસમી સદીના રશિયામાં દમનકારી ધારાધોરણો ઠોકી બેસાડનારી અને નિયમોને વશ વર્તીને વ્યવસ્થા લાવનારી ભદ્ર વર્ગની પ્રજા અને એનો ભોગ બનનારો અદના આદમીઓનો વર્ગ – આ બે અન્તિમો રૂપે જુદા પડી ગયા હતા.

ટોલ્સ્ટોયની રાજકારણની મીમાંસાનો પાયો પણ ધર્મ છે, આથી એ આ સમસ્યાને સમાજવિજ્ઞાની કે

ફિલસૂફથી જરા જુદી રીતે જુએ છે. કહેવાતા ઉપયોગિતાવાદીઓ અને સમાજકલ્યાણવાદીઓની પ્રચારપત્રિકાઓ એણે વાંચી હતી, એઓ જે પ્રકારની ઝુંબેશ ચલાવતા હતા તે પણ એણે જોઈ હતી. એમની ઊર્મિજડતાથી એમના પ્રત્યે એને સખત અણગમો થયો હતો. 'નવો અવતાર'માં ટોલ્સ્ટોય સૂચવે છે કે આખી દણ્ડવ્યવસ્થાએ સમાજના વર્ગો વચ્ચે જે ઊંડી ખાઈ ઊભી કરી છે તે વિકૃત પ્રકારની ધાર્મિક વૃત્તિનું જ દ્યોતક બની રહે છે. 'સાધુ' અને 'શેતાન' વચ્ચે ભેદ કરવો જોઈએ તે ખરું, પણ કાયદો જેને અડી ન શકે અને કાયદાની દૃષ્ટિએ જેઓ શિક્ષાપાત્ર ઠરે એ બે વચ્ચેના ભેદનું શું?

કારાગાર અને દણ્ડની વ્યવસ્થા ટોલ્સ્ટોય આ નવલકથામાં વિગતે તપાસે છે. સમાજમાં નૈતિક પ્રદૂષણ વ્યાપેલું છે એ હકીકતનો સ્વીકાર કરવાનો ટોલ્સ્ટોય આગ્રહ રાખે છે. જો આનો સ્વીકાર કરીશું તો એ પ્રદૂષણ માટેનાં જવાબદાર ઘટકોને જુદાં પાડી શકાશે. અમલદારશાહી રસમથી અને એના હાથમાં જે દણ્ડનું શસ્ત્ર છે તેનાથી જ આ થઈ શકશે એવું ટોલ્સ્ટોયને લાગતું નથી, કારણ કે આ અમલદારો માનવીઓનો કે એમની પ્રત્યેની માનવી તરીકેની પોતાની ફરજનો વિચાર કરવાને બદલે પોતાના હોદ્દાનો અને હોદ્દાની જવાબદારીનો જ વિચાર કરતા હોય છે. સરકારી તન્ત્ર ચલાવવા માટે જ એઓ ગવર્નરો, ઇન્સ્પેક્ટરો, પોલીસ થતા હોય છે. એમને મન આ એક વ્યવસાય છે જે મનુષ્યને પદાર્થ લેખવાની છૂટ આપે છે. પછી એની પ્રત્યે 'માનવ' લેખેનો ભ્રાતૃભાવ રાખવાની જવાબદારીઓમાંથી એઓ મુક્ત થઈ જાય છે. એઓ કેવળ સરકારી નોકરો હોવાને નાતે જ એકબીજા સાથે જોડાયેલા હોય છે. આથી તેમના કોઈ કૃત્યની જવાબદારી એક વ્યક્તિની નહીં, પણ તન્ત્રની લેખવાની સુવિધા રહી હોય છે. બઢતી મેળવવા માટે કાર્યદક્ષતા નહીં પણ ઉપરીની કૃપા પર એઓ આધાર રાખે છે. બીજાને એમના દ્વારા થતી હાનિ કે ઇજાને એઓ કાયદેસરની ઠરાવી દઈ શકે છે. નિયમો ઘડ્યા એટલે એમના વર્તનની ન્યાય સાથેની સુસંગતતા સ્થપાઈ જ ચૂકી. આ ધારાધોરણો લોકોના હિત માટે જ હોય છે એમ કહેવાય છે, પણ એનું અર્થઘટન એ એક ભારે પેચીદો મામલો બની રહે છે. એ માનવીની ધૂર્તતા અને કુટિલતાને પૂરો અવકાશ કરી આપે છે.

ઉપયોગિતાવાદને ધ્યાનમાં રાખીને ઘડાયેલા કાયદાની મુશ્કેલી એ છે કે માનવહિત વિશે અસન્દિગ્ધપણે આપણે એકમત થઈ શકતા નથી. (કટોકટી રાષ્ટ્રના અને ભારતવાસીના હિતમાં જ નહોતી લાદવામાં આવી? એ હિતને નક્કી કરી આપનારો વર્ગ તરત અસ્તિત્વમાં આવી જાય છે. વીસ મુદ્દાના કાર્યક્રમોમાં એ હિતને આવરી લેવામાં આવે છે. અર્થઘટન કરી આપનારી સંસ્થાઓ સમર્થ સરકારી સંસ્થાઓ હોય છે).

આમ છતાં, ગાંધીએ સવિનય અને અસહકારની વાત ટોલ્સ્ટોયને અનુસરીને કરી તે આપણે જાણીએ છીએ. માનવહિતમાં જ આ અસહકાર, સવિનયભંગ અને વિદ્રોહી આંદોલનો અનિવાર્ય થઈ પડે છે.

આ ધારાધોરણો બીજી એક સગવડ પૂરી પાડે છે. શિક્ષા કરનારને માથે કશી જવાબદારી આવતી નથી. એનો ચુકાદો કે નિર્ણય ધારાધોરણોને અનુસરીને જ થતો હોય છે. આથી કોઈનું અહિત કે નુકસાન કરવાની 'અપરાધબુદ્ધિ'નો, આ પરિસ્થિતિ, એને અનુભવ થવા દેતી નથી. એ બધી જવાબદારી સરકારી તન્ત્ર પર નાંખી દે છે. જે વૈયક્તિક ભૂમિકાએ, વૈયક્તિક રાગદ્વેષ અને મર્યાદાઓને વશ વર્તીને કરવામાં આવે છે તેની જવાબદારી તન્ત્ર પર નાખીને છટકી જવાની સગવડ આથી મળી રહે છે. સરકારી નોકરોને મોઢે ઘણું ખરું આપણે સાંભળીએ છીએ, 'એની અમે રજા આપી શકીએ નહીં, એ કાયદાની વિરુદ્ધનું છે.'

નેખ્લ્યુદોવ એક ઊંચી પદવી ધરાવનારા સરકારી અમલદાર પાસે જઈને કહે છે કે એને એક સ્ત્રી અપરાધીમાં રસ છે, એને ખોટી રીતે શિક્ષા કરવામાં આવી છે. એ બદલ ઝારને અરજી કરવામાં આવી છે:

અમલદારે પૂછ્યું, ‘વારુ, તેનું શું છે?’

‘પિટ્‌ર્સબર્ગમાં મને વચન આપવામાં આવ્યું હતું કે એના ચુકાદા અંગેના સમાચાર મને એક મહિના પહેલાં અહીં પહોંચાડવામાં આવશે –’

અમલદારે એની જાડી બુઠ્ઠી આંગળીઓવાળો હાથ ટેબલ તરફ લંબાવ્યો અને ઘંટડી વગાડી. નેખ્લ્યુદોવ તરફ જોઈ રહેતાં એણે સિગારેટમાંથી ધુમાડો કાઢ્યો અને જોરથી ખાંસી ખાધી.

‘એ સ્ત્રી વિશે કશો ચુકાદો આવે ત્યાં સુધી એને અહીં જ રાખજો એવું કહેવા હું આવ્યો છું.’ એક ગણવેશ પહેરેલા ઓર્ડરલીએ પ્રવેશ કર્યો.

‘આન્ના વાસિલ્યેવના છે કે નહીં, તપાસ કર.’ અધિકારીએ હુકમ કર્યો, ‘જરા વધારે ચા આપી જા.’ પછી નેખ્લ્યુદોવ તરફ ફરીને કહ્યું, ‘વારુ, બીજું શું?’

નેખ્લ્યુદોવ બીજા એક કેદીની વાત કરે છે જે ખૂબ માંદો છે. જો એને હોસ્પિટલમાં નહીં ખસેડવામાં આવે તો એ મરી જશે એવું લાગે છે. એની કાળજી લેવા માટે એની સાથે એક સ્ત્રી કેદીને રાખવા વિનંતિ કરે છે. એ સ્ત્રી આ કેદીની સગી નથી, પણ જો જરૂરી હોય તો એની સાથે રહેવા માટે એને પરણવા તૈયાર છે. અધિકારી સિગારેટનો ધુમાડો કાઢતાં કાઢતાં આ સાંભળ્યા કરે છે. પછીથી ટેબલ પર પડેલી એક ચોપડી ઉપાડીને લગ્ન અંગેનો કાયદો વાંચે છે. એ સ્ત્રીને સખત મજૂરી સાથેની આકરી સજા થઈ છે. એને લગ્નનો લાભ મળે નહીં. કેદી નહીં એવો કોઈ એણે પરણે તોય એની શિક્ષા પૂરી ભોગવવાની જ રહે. અહીં પ્રશ્ન આ છેઃ સ્ત્રી કે પુરુષ એ બેમાંથી કોની સજા વધારે છે? આ બધી પંચાત કર્યા પછી એ વિષે ઘટતું કરવાનું કહીને વાત પૂરી કરે છે. મરવા પડેલા કેદીને મળવાની રજા નેખ્લ્યુદોવને મળતી નથી.

3

ધારાધોરણોને આધારે થતા કાર્યનું બીજું પાસું પણ ટોલ્સ્ટોય બતાવે છેઃ જેને ધારાધોરણો લાગુ પાડે છે તેણે એમ માનવાનું રહે છે કે પોતે સાંસ્કૃતિક મૂલ્યોના પક્ષે છે; આ સાંસ્કૃતિક મૂલ્યો માનવ્યના સંવર્ધક છે; આપણા સાંસ્કૃતિક વિશ્વને આ ધારાધોરણો જ સુદૃઢ બનાવે છે. જો એ ધારાધોરણો કોઈના કલ્યાણ માટે ન બનાવ્યાં હોય તો કોઈ એનો બચાવ શી રીતે કરી શકે? આમ છતાં આવાં ધારાધોરણો આ કલ્યાણ આડે જ મર્યાદારૂપ બની રહે છે, એટલું જ નહીં, યાતનાનું કારણ પણ બની રહે છે. જે સમાજને લક્ષમાં રાખીને આ ધારાધોરણો રચાતાં હોય છે તે સમાજ કયો? સમાજનો એવો એક વર્ગ છે જ્યાં આ ધારાધોરણો નાકામયાબ નીવડે છે; પણ એમનું ઉપરાણું લઈને જ આ ધારાધોરણોને વાજબી ઠરાવવામાં આવે છે!

ટોલ્સ્ટોયે કથાનાયકની પસંદગી આવા વર્ગમાંથી કરી છે તે યોગ્ય જ છે. નેખ્લ્યુદોવ ધારાધોરણો જેને અડી ન શકે એવા સમ્પન્ન અને સામર્થ્યવાન વર્ગનો પ્રતિનિધિ છે, પણ ધારાધોરણોનં જેમના પર નિયન્ત્રણ છે એવા ગરીબોના વર્ગ સાથે એ સંડોવાઈ જાય છે. આથી એની સ્થિતિ વિલક્ષણ છેઃ એ આ ધારાધોરણોથી પર છે અને સાથે સાથે એ ધારાધોરણોને વશ વર્તતો પણ હોય છે. અત્યાર સુધી તો પોતાને જ્યારે અસલામતી લાગે ત્યારે જ એણે કાયદાકાનૂનનો આશ્રય લીધો છે; પણ હવે એને સમજાય છે કે એવાય

લોકો છે જેમનું આખુંય જીવન જે કાયદાકાનૂન વિશે કશી જ ખબર નથી હોતી તેનાથી નિર્ધારિત થતું હોય છે.

ટૉલ્સ્ટોયને તો આ આખો મુદ્દો અમલદારશાહીની તોછડાઈભરી બેપરવાહીના નમૂના જેવો લાગે છે. આ અમલદારશાહી કાયદાકાનૂનને લાગુ પાડવામાં જેટલી ઉત્સાહી છે તેટલી સહાનુભૂતિ દર્શાવવામાં નથી.

આમ, આ નવલકથાનું દાર્શનિક પાસું કંઈક નબળું લાગે છે. પણ માનવસન્દર્ભને રજૂ કરવામાં એની કળાકાર તરીકેની શક્તિ વરતાયા વગર રહેતી નથી. 'નવો અવતાર'માંનો સમાજ સુસંગત અને અર્થપૂર્ણ વ્યવસ્થામાં શ્રદ્ધા ધરાવતો લાગે છે. એમને સારાંનરસાંની કોઠાસૂઝ છે. પણ એનો પાયો તે સારાંનરસાંનું દ્વન્દ્વ સદા ચાલ્યા કરતું હોય છે અને નરસાંને જો પારખી લઈ શકાય તો પછી એને દૂર કરી જ શકાય એવી ભોળી શ્રદ્ધા છે. ટૉલ્સ્ટોયને મન સમાજ એક માનવકુટુમ્બ છે. કુટુમ્બમાં એકાદ છોકરું વંઠેલું હોય તો તેને ઠેકાણે લાવી શકાય. પણ સમાજ કાંઈ બાળકોનો બનેલો નથી હોતો. માનવીઓ શિશુસહજ રીતે વર્તી શકે નહીં. બાળકોની આક્રમક વૃત્તિને કાબૂમાં લાવી શકાય; એમનામાં પરસ્પરાવલમ્બન અને સહકારની માત્રાને વધારી શકાય, કારણ કે કુટુમ્બનું શાસન પિતા દ્વારા થતું હોય છે, રાજતન્ત્ર કે શાસક દ્વારા નહીં. દમન અને જોરજુલમને શી રીતે ટાળી શકાય? ટૉલ્સ્ટોયનો સાદો જવાબ આ છેઃ 'આપણે બધાં ભગવાનના ઘરમાં બાળકોની જેમ રહેતાં શીખીએ.'

ટૉલ્સ્ટોયે નવલકથામાં જે સંઘર્ષ ઊભો કર્યો છે તે તો પેચીદો છે. એ જે સમાજ બતાવે છે તેમાં ન્યાયનું સ્થાન નક્કી કરવું જરા અઘરું થઈ પડે છે. નવલકથામાં આપણે જે સમાજ જોઈએ છીએ તે, રશિયાના નગરસમાજ અને ગ્રામસમાજની બહારનો, સાયબિરિયામાં જેની હકાલપટ્ટી થઈ છે તેવા કેદીઓનો સમાજ છે. એ લોકો અન્યાયી સમાજમાંથી આવ્યા છે અને હવે નવો અવતાર પામવાને મથી રહ્યા છે. એમની આ પ્રક્રિયા ટૉલ્સ્ટોય આપણને બતાવે છે. સમાજમાંથી હડધૂત-તિરસ્કૃત થયા પછી માનવીઓ નવે નામે સાચા અર્થમાં માનવ બનવાનું શરૂ કરી શકે. આમ, ટૉલ્સ્ટોય એવું સૂચવે છે કે જે ન્યાય અને નીતિને નામે એમને દણ્ડ દઈને સમાજની બહાર ધકેલી દેવામાં આવ્યા તે ન્યાય અને નીતિને સ્થાને આવા લોકો જ સાચાં ન્યાય અને નીતિની પુનઃપ્રતિષ્ઠા કરી શકે. આવો સમાજવિચ્છેદ, ટૉલ્સ્ટોયને મતે, પાયાની આવશ્યકતા હોય એવું લાગે છે!

આના સમ્ભવિત સૂચિતાર્થો તપાસીએઃ સુગ્રથિત એકસૂત્રિત સમાજમાં આપણે જે ન્યાયને ઝંખીએ છીએ તે જોવા મળશે નહીં. આપણા સંકુલ વ્યવસ્થાવાળા સમાજમાં પણ ન્યાયની આશા રાખી શકાય નહીં. એને માટે તો એ સમાજમાંથી જુદા પડવાની કશી ઉગ્ર પ્રક્રિયા જરૂરી થઈ પડે છે. આ પ્રક્રિયાને પરિણામે એક જુદો સમાજ ઉત્ક્રાન્ત થાય અને તે મૂળ સમાજથી સાવ નોખો પડી જાય. આ સમાજમાં જે ન્યાયબોધ ક્રમશઃ ઉત્ક્રાન્ત થાય તેને પેલા મૂળ સમાજમાંના અન્યાયની પડછે જ બરાબર વરતી શકાય.

તો પછી ભગવાનના ઘરમાં હળીમળીને રહેતાં બાળકોના જેવા સમાજની ટૉલ્સ્ટોયની કલ્પના જોડે આનો શી રીતે મેળ બેસાડી શકીશું? વળી મૂળ સમાજથી નોખો પડીને રચાયેલો સમાજ પણ હંમેશાં ન્યાયી જ રહેશે એવું કહી શકાશે? એ પણ સ્ખલનવશ તો હશે જ. એને પરિણામે એમાંથીય વળી બીજો સમાજ છૂટો પડશે. આવી વિભક્ત થવાની પ્રક્રિયા ચાલ્યા જ કરશે. આથી તો અનવસ્થાનો દોષ વહોરી લેવા જેવું નહિ થાય?

ટૉલ્સ્ટોયની મહત્ત્વાકાંક્ષા એને અહીં મુશ્કેલીમાં મૂકી દે છે. આ એક સાહિત્યિક કૃતિ છે, દાર્શનિક ગ્રન્થ નથી; એટલે અહીં નૈતિક મૂલ્યો ઉપરાંત સાહિત્યિક મૂલ્યોનો પ્રશ્ન પણ ઊભો થાય છે. આ કૃતિનો વૈચારિક સંભાર

અને એનો સાહિત્યિક અપેક્ષાઓ સાથેનો સમ્બન્ધ એ પણ ઘણા પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. આપણે ત્યાં હજી આજે પણ જે માન્યતા મોટે ભાગે પ્રવર્તે છે તે જ માન્યતા ટોલ્સ્ટોયની પણ હતી: ‘જીવનદર્શન સાહિત્યકૃતિને ઘાટ આપી શકે.’ પણ આ માન્યતા પાછળ ભોળપણ રહેલું છે અને તે આ કૃતિ પુરવાર કરી આપે છે. વાસ્તવમાં તો સાહિત્યિક અપેક્ષાઓ વૈચારિક પરિણામો અંગે નિર્ણાયક નીવડતી દેખાય છે.

* * *

ઓગણીસમી સદીની નવલકથામાં નવલકથાનો આસ્વાદ લેવો એટલે એમાં નિરૂપેલા માનવવ્યવહારનું અર્થઘટન કરવું. આ અર્થઘટનમાં લેખક પોતે પણ મદદ કરતો. એ એનાં પાત્રોનો વ્યવહાર, એમની માન્યતાઓ, આશયો અને હેતુઓ પર પ્રકાશ પાડતો રહેતો. વાચકે તો કૃતિનું સમગ્રતયા અર્થઘટન કરવાનું રહે છે; કળાદૃષ્ટિએ નવલકથાને જોઈએ તો એનું અડધિયું રોજ-બ-રોજના જીવનમાં રહ્યું હોય છે. એની વાસ્તવિકતાને અને એના અર્થને એને રોજ-બ-રોજના જીવનની પડછે તેમ જ એની સીમામાં મૂકીને પામી શકાય. આનો અર્થ એ થયો કે નવલકથાનો માનવસમાજ તે પણ ટોલ્સ્ટોય જે સાયબિરિયાના કેદીઓનો સમાજ બતાવે છે તેવો, મૂળ સમાજથી નોખો પડેલો સમાજ જ છે. એના સિદ્ધાન્તો તે આદર્શની ભૂમિકા પરના છે; એને રોજ-બ-રોજના જીવનમાં ચરિતાર્થ કરી શકાય નહિ. આ પ્રકારનો જ કંઈક સમ્બન્ધ ટોલ્સ્ટોયે નવલકથા અને જીવન વિશે કલ્પ્યો હોય એવું લાગે છે.

પણ ઓગણીસમી સદીમાં નવલકથા વિશે માત્ર આ જ એક ખ્યાલ પ્રવર્તતો હતો એવું નથી. એ વિશેની બીજી વિભાવના તો નૈતિક સંદેશાને બિલકુલ રદબાતલ કરી નાંખે છે અને કેવળ રસકીય રચનાને જ કેન્દ્રમાં રાખે છે. ટોલ્સ્ટોય તો એવી પ્રવૃત્તિને માત્ર મનોવિનોદ કરવા માટેના સાધન રૂપ જ લેખે છે. એ ઇષ્ટ મૂલ્યબોધને ઉપજાવીને જીવનને ઉન્નત બનાવવામાં મદદ કરી ન શકે. ટોલ્સ્ટોયને મતે અનિષ્ટનું મૂળ કારણ વાણી અને વર્તન વચ્ચેનો, વિચાર અને કાર્ય વચ્ચેનો વિસંવાદ છે. સાહિત્ય જાણ્યેઅજાણ્યે આ વિસંવાદને ઉત્તેજે છે. માનવજીવનને ઉન્નત અને કલ્યાણકર બનાવવું હોય તો આ વિસંવાદ દૂર કરવો જોઈએ. પણ સાહિત્ય આ કાર્ય જીવન અને કળાનો વિચ્છેદ રચીને તો નહીં કરી શકે. જીવન અને કળા અવિચ્છિન્ન હોય તો જ ભાગેડુ વૃત્તિથી કળાના ક્ષેત્રનો આશ્રય લેવાનું ન રહે.

ટોલ્સ્ટોયને મતે લેખકે જાહેરમાં બનતા બનાવોના વિશ્વ અને બનાવોના માનવીય અર્થઘટન વચ્ચે વિવેક કરવો જોઈએ. ભાષાનો ઉપયોગ કરનાર કથાસાહિત્ય ગેરસમજ ઊભી કરી શકે, એનાં એક કરતાં વધુ અર્થઘટનો સંભવી શકે. આવી પરિસ્થિતિમાં અર્થ પરત્વે મતભેદ પણ સંભવે; અને સાહિત્ય જે સરલ સત્યને ઝંખતું હોય તેને ધૂંધળું બનાવી દેવાનું કે નકારી કાઢવાનું પણ બને.

ટોલ્સ્ટોયની દૃષ્ટિએ કળાનો હેતુ માનવીઓને સલૂકાઈભર્યો વહેવાર રાખનારા સમાજમાં દૃઢ સમ્બન્ધના સૂત્રે સાંકળવાનો છે. જો આ હેતુ સ્વીકારીએ તો પછી કૃતિનો અર્થ સન્દિગ્ધ રહે તે પરવડે નહીં. લેખકની અભિવ્યક્તિ સરળ અને સીધી હોવી જોઈએ. આવી જ અભિવ્યક્તિની ધાટી ટોલ્સ્ટોયે ‘નવો અવતાર’માં સ્વીકારેલી છે.

આમ છતાં નવલકથા તે જીવન નથી. કળાના એક સ્વરૂપ તરીકે એ માનવસમાજથી સાયબિરિયાના કેદીઓ જેટલા જુદા છે તેટલી જીવનથી જુદી છે. કળાને જીવનથી થોડે અન્તરે તો રહેવું જ પડતું હોય છે. નવલકથામાં વાસ્તવિકતાને ઉદ્ધારી લેવામાં આવી છે; કેદીઓનો સમૂહ તે રોજ-બ-રોજના જીવનનું ઉદ્ધારેલું

જીવન રજૂ કરે છે.

ટોલ્સ્ટોયને એવી શ્રદ્ધા હતી કે એની કળા જીવન અને કળા વચ્ચેના દ્વૈતને ઉલ્લંઘી જાય છે તેમ એ જીવનમાંના સારાં અને નરસાંના દ્વૈતને પણ ઉલ્લંઘી જશે. માનવીની ચેતનામાં જો આ પાયાના દ્વૈતભાવને ઉલ્લંઘી જઈ શકાયો હોય તો જ આ શક્ય બને.

વાણીમાં અને વર્તનમાં વિરોધ છે તેથી જ જોરજુલમ અને દમન શક્ય બને છે એવી ટોલ્સ્ટોયની માન્યતા હતી. માનવીની 'માન્યતાઓ' જુદી અને 'કાર્યો' જુદાં! જો આ વિરોધને આપણે દૂર કરી શકીએ તો ભ્રાતૃભાવ અને ન્યાય પ્રવર્તી શકે. પણ ટોલ્સ્ટોયે આ દૂર થયેલું બતાવવાને જે સાધન વાપર્યું છે તે જ આ સમસ્યાને દઢાવે છે. આને જ કારણે 'નવો અવતાર'માં વિષાદની લાગણી છવાઈ ગયેલી છે. એ વિષાદ કથાનાયક નેખ્લ્યુદોવમાં પણ વારે વારે ડોકિયાં કરતો દેખાય છે. ટોલ્સ્ટોય પોતે પણ આ સમસ્યાનો ઉકેલ શોધતાં કંઈક હતાશ, વિષણ્ણ અને અધીર લાગે છે. પોતે જેનો ઉકેલ આપી ન શકે એવી સમસ્યાની એણે માંડણી કરી છે. ચેતનામાં રહેલા દ્વૈતભાવમાં જકડાઈ જવાને કારણે એનો ઉકેલ લાવી શકતો નથી. એનો ઉકેલ લાવવો હોય તો ચેતનામાં રહેલા આ દ્વૈતભાવનો અન્ત લાવવો જોઈએ. તે એનાથી બની શકતું નથી. કળા આ દ્વૈતભાવને દૂર ન કરી શકે. ફિલસૂફી પણ એને મિટાવી શકે કે કેમ તે શંકાસ્પદ છે.

એ તો દેખીતું જ છે કે આપણે ન્યાયપૂર્ણ વિશ્વમાં વસતા નથી. ફિલસૂફોએ તર્કથી પ્રતિપાદિત કરેલા આદર્શો, ધર્મશાસ્ત્રો અને સન્તોએ પ્રબોધેલાં સત્યો – આ બધું છતાં આપણે ન્યાયપૂર્ણ સમાજ સર્જી શક્યા નથી તે હકીકત છે. આપણે અપરાધ કર્યો હોવાની લાગણી અનુભવી શકીએ છીએ, ઘણી વાર આપણે અપરાધી છીએ એવું લાગતું પણ હોય છે. આ બધું છતાં આપણે કેમ ન્યાયપૂર્ણ વિશ્વની બહાર જ રહી જઈએ છીએ? આ પ્રશ્ન ટોલ્સ્ટોયને મૂંઝવે છે અને એથી જ એ 'નવો અવતાર' લખવા પ્રેરાય છે. માનવીઓ રાજકીય વાસ્તવિકતાવાળા વિશ્વમાં વસે છે, સાથે સાથે એનામાં ધર્મની ઝંખના પણ છે; પણ આ બન્ને વચ્ચે સામંજસ્ય સ્થાપી શકાતું નથી.

એક બાજુ નવલકથામાંનું જીવન અને રોજ-બ-રોજનું જીવન એવાં બે વિશ્વો તો છે જ; બીજી બાજુથી ફિલસૂફો અને સન્તો જે આદર્શ રજૂ કરે છે તેને જીવનમાં ચરિતાર્થ કરવાની શક્તિ માનવીમાં નથી એ હકીકતને લક્ષમાં લેવાની છે. આથી ન્યાય સિદ્ધ થઈ શકતો નથી; છતાં માનવી માનવીને છાજે એવા ગૌરવથી જીવવા ઇચ્છતો હોય તો એને માટે ન્યાયપૂર્ણ વિશ્વ જ એક શ્રેષ્ઠ અને એક માત્ર પરિસ્થિતિ છે.

દેખીતી રીતે અસમ્ભવ એવી આ પરિસ્થિતિમાંથી ટોલ્સ્ટોય જે રસ્તો કાઢે છે તેથી નથી કળાદૃષ્ટિએ સન્તોષ થતો કે નથી ફિલસૂફીની દૃષ્ટિએ. ભગવાનનું સામ્રાજ્ય આપણામાં જ છે અને આપણે કોઈ ફિરસ્તા જેવા ધર્મપુરુષના આદેશને અનુસરવો જોઈએ એવું ટોલ્સ્ટોય આપણને મનાવવા મથે છે તો તો પછી ન્યાયને ખાતર આપણે આપણા માનવ્યનો મહત્ત્વનો અંશ જતો કરવો પડે. માનવ્યનાં બે પાસાં છે: કળાગત અને દર્શનગત. આ નવલકથા આ સમસ્યાનો ઉકેલ આપી શકતી નથી એનું કારણ એ છે કે કળાકૃતિ તરીકે એને રોજ-બ-રોજની વાસ્તવિક દુનિયા તથા નવલકથામાં રચાતું આવતું વિશ્વ – આ બન્નેનો ખપ છે, કેદીઓની દુનિયાને પણ બહારની દુનિયાની પડછે મૂકીને જ જોવાની રહે છે.

ટોલ્સ્ટોયે પોતાના બૌદ્ધિક જીવનનો પ્રારમ્ભ બુદ્ધિનિર્ભર સમાજસુધારક તરીકે કર્યો હતો. એને શ્રદ્ધા હતી કે ન્યાયપૂર્ણ સુગ્રથિત એવો સમાજ રચી શકાય. નેખ્લ્યુદોવ કરના ભારણમાંથી પ્રજાને બચાવવા સુધારા સૂચવે છે અને નિ:સ્વાર્થભાવે પોતાની જમીન વહેંચણી ખેડૂતોમાં કરી આપવા ઇચ્છે છે, ટોલ્સ્ટોયે પણ પોતાની

જમીન પોતાના ખેતમજૂરો વચ્ચે વહેંચી આપવાનું જાહેર કરેલું, પણ આ પ્રસ્તાવને ખેતમજૂરોએ સ્વીકાર્યો નહોતો. ઝાર કાયદો પસાર કરીને એ કરવાના જ છે, પછી શા માટે દાન સ્વીકારવું એવો કંઈક ખ્યાલ આની પાછળ હતો.

અન્યાયી વ્યવસ્થાને સામાજિક સુધારણાથી બદલી શકાય એવી ટોલ્સ્ટોયની માન્યતા હતી. પણ એણે જે વાચન-મનન કર્યું તેને કારણે એને પ્રતીતિ થઈ કે અમુક ચોક્કસ ઉપાય સૂચવનારા ચિન્તકો અને ફિલસૂફો આ દમન અને વિધ્વંસક આક્રમકતાને પહોંચી વળી શકતા નહોતા. બુદ્ધિનિર્ભર અને ઉપયોગિતાવાદના પાયા પર રચાયેલા સિદ્ધાન્તોને આધારે આ સમસ્યાનો ઉકેલ શોધી કાઢવામાં મળેલી નિષ્ફળતાને કારણે આ સંઘર્ષના ઉકેલ માટે કળાનો આશ્રય લેવાનો રહેશે તે ટોલ્સ્ટોયને મન સ્પષ્ટ થઈ ગયું. અસ્તિત્વવાદી ફિલસૂફો મૂર્ત માનવસન્દર્ભ રચીને એમાંથી ફિલસૂફીને ઉત્ક્રાન્ત થતી દર્શાવે છે તેવું કંઈક કરવાનું એને સૂઝ્યું. આથી આદર્શવાદી અર્થશાસ્ત્રીઓ પાસે હતી તેથી વધુ કાર્યક્ષમ એવી ટેકનિક એ શોધવા મથ્યો જેથી કળા જ સુધારણાનું સાધન બની રહે.

એને મતે સાચી કળાકૃતિ સર્જવા માટે સર્જકને ઘણી બધી શરતો પૂરી કરવાની રહે છે. જીવનકાળ દરમ્યાનના જીવન વિશેના સર્વોચ્ચ ખ્યાલના સ્તર પર ઊભા રહીને જ એ જીવનને બદલવાની ઇચ્છા અનુભવી શકે અને એનું વાચકોમાં સંક્રમણ કરવાની શક્તિ ધરાવી શકે. આ ઉપરાંત કળાના અમુક પ્રકાર પરત્વે એનામાં નૈપુણ્ય પણ હોવું ઘટે. આ બધી શરતોનું એક સાથે પાલન થયું હોય એ તો એક વિરલ અપવાદ જ લેખાય.

સારી કળાકૃતિ કળાકારે અભિવ્યક્ત કરેલી અનુભૂતિનું (પછી ને નૈતિક હોય કે અનૈતિક) સફળતાથી ભાવકમાં સંક્રમણ કરે છે. પછીથી બધાં અર્થઘટનો બિનજરૂરી બની રહે છે. કળાકૃતિનું અર્થઘટન ન થઈ શકે. જો એ પોતાને જે કાંઈ અભિમત છે તેને વ્યક્ત કરવાને કળાનો આશ્રય લે છે તો એમ માનવું રહ્યું કે એ એને માટે અનિવાર્ય હતું; એ સિવાય બીજી રીતે એમ કરવું શક્ય નહોતું. એનું અર્થઘટન કરનાર શબ્દો દ્વારા એ કરવા જાય તેનો અર્થ જ એ કે કળા જે ચેપ લગાડે છે તે અનુભવવાની એનામાં શક્તિ નથી. જે કળાનું ફલક વિશ્વ જેટલું વિશાળ હોય છે તેને નિ:શંક એવું એક આન્તરિક ધોરણ હોય છે અને એ ધોરણ ધર્મવિષયક આન્તર સૂઝમાંથી ઉદ્‌ભવતું હોય છે. આવી કંઈક ટોલ્સ્ટોયની માન્યતા છે. એને ધ્યાનમાં રાખીને જો 'નવો અવતાર' વાંચીએ તો સુધારા વિશેના એના ખ્યાલની અનિશ્ચિતતા વરતાઈ આવે છે: નવલકથા ન્યાયપૂર્ણ સમાજરચનાની સમસ્યાને કેદીઓના સમાજને વિશાળ જનસમાજની સાથે સંઘર્ષમાં ઊતરેલો બતાવીને રજૂ કરે છે. પણ આગળ ટોલ્સ્ટોયે કહ્યું તેમ, નવલકથા જો સુધારણાનું સમર્થ સાધન બની રહેવાની હોય તો આવા દ્વૈતભાવને ઊભો કર્યા વિના એણે સમાજની એકતા સિદ્ધ કરી બતાવવી જોઈએ. આ બની શકતું નથી કારણ કે એની રૂપરચના તો આકર્ષક બની રહે એવી, અરે મનને ફોસલાવે એવી, રસકીય ભૂમિકા પર થઈ છે; એનું વિષયવસ્તુ તે વિશાળ જનસમુદાયથી નોખા એવા જૂથમાં સહ્ય થતો બતાવાતો નીતિપરક સમાજ છે.

પણ ટોલ્સ્ટોય એમ માને છે કે યોગ્ય રીતે રચાયેલી કળાકૃતિ સમાન લાગણીથી સુગ્રથિત એવા સમાજને મૂર્ત કરી શકે. આવી કૃતિનો વાચક વર્ગ તે એને મન સમાન ધાર્મિક અનુભૂતિથી નિયન્ત્રિત વર્ગ જેવો છે; એઓ કેન્દ્રમાં રહેલી વસ્તુને વશ વર્તે છે. એમને એક બન્ધને બાંધનારો પ્રભાવ એમાંથી જ ઉત્ક્રાન્ત થાય છે. કોઈ એમ પણ ન કહી શકે કે કળા આપણા વિસંવાદો અને આક્રમકતાની હદે જતા બુદ્ધિભેદો પર સમ્મોહનની એક જાળ પાથરી દે છે?

આમ, ટોલ્સ્ટોયના નૈતિક આશયોનો દાર્શનિક આશયો જોડે મેળ ખાતો નથી. આ બે આશયોથી પ્રેરાઈને નવલકથા લખવામાં જ પાયાનો વિરોધાભાસ રહેલો છેઃ લાગણી પર આધાર રાખીને નવલકથામાં માનવવ્યવહાર પ્રધાનતયા કશીક લાગણીથી દોરવાતો હોય છે; તો બીજી બાજુથી ફિલસૂફીની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો બુદ્ધિનિર્ભર અને ઉપયોગિતાવાદી એવી નૈતિક આચારસંહિતાએ માનવીની બુદ્ધિ પર ભાર મૂકવાનો રહે. આ બન્નેમાંથી ટોલ્સ્ટોયને માર્ગદર્શક કશું પ્રાપ્ત થતું નથી. આથી ટોલ્સ્ટોયને એની કૃતિને માનવસ્વભાવ અને વ્યક્તિના વ્યવહાર વિશેના અધૂરા અને અપૂરતા પાયા પર ખડી કરવી પડી છે. આથી આ કૃતિ એક શોધયાત્રા બની રહે છે, પણ એ શોધ નિષ્ફળ જાય છે. આ વિરોધાભાસોમાંથી ઊભી થતી સમસ્યાઓનો ઉકેલ ટોલ્સ્ટોયને જડતો નથી. ટોલ્સ્ટોય બેમાંથી એકેય પક્ષને પસંદ કરે એમ નથી, આથી એનો ઉકેલ અસન્તોષકારક એવા ધર્મપરક રસસિદ્ધાન્તમાં એ શોધે છે.

માનવીનું માનવી દ્વારા થતું દમન એ કેન્દ્રમાં રહેલો મુદ્દો છે, પણ એ વિશે ટોલ્સ્ટોય પાસે કશો જવાબ નથી કારણ કે લાગણીનો વિકાસ અને બુદ્ધિપરક આન્તરસૂઝ આ બે વચ્ચેનો મેળ એનાથી સાધી શકાતો નથી. જો એ બની શકે તો જ ખ્રિસ્તી ધર્મના આદર્શ મુજબ નિઃસ્વાર્થ ભાવની મર્યાદામાં રહીને માનવી બીજા માનવી જોડેનો વ્યવહાર રાખી શકે. જોહ્ન હોલ નામના ચિન્તકે એના એક નિબન્ધમાં કહ્યું છે કે જેમની પાસે ન્યાયબુદ્ધિ છે તેઓ જ ન્યાયના અધિકારી છે; બધા જ માણસોમાં આ ન્યાયબુદ્ધિનું આરોપણ કરવા માટેની કશીક ભૂમિકા આપણી પાસે હોવી જોઈએ. લાગણીનિર્ભરતા કે ઉપયોગિતાવાદી વલણથી આ બની શકે તેમ નથી.

એક જ ભગવાનની હકૂમત નીચે રહેતી પ્રજા લેખે આપણે આ ન્યાયબુદ્ધિ કેળવવાની શક્યતા ધરાવનારાઓના એક સમાજ રૂપે જીવવું જોઈએ એવી ટોલ્સ્ટોય હિમાયત કરે છે. સમાજમાં જે દમન દેખાય છે તેની સામે બીજું દમન ઊભું કરવું જોઈએ અને તે ધર્મના વર્ચસ્માંથી ઊભું થઈ શકે. ટોલ્સ્ટોયનો આ ઉકેલ આપણી લાગણી તથા બુદ્ધિ બન્નેનો વિરોધ લાગે છે. માનવીમાં લાગણી અને બુદ્ધિ હોવાં ન જોઈએ એમ નહીં, પણ એ બન્નેમાં ટોલ્સ્ટોયને વિશ્વાસ નથી. આપણમાં જે કાંઈ ઋજુતાભરી સાહજિક સૂઝ હોય તેનું સંવર્ધન કરીને આખરે આપણે એને વશ વર્તવું જોઈએ એવું એ કહેતો હોય એમ લાગે છે.

ન્યાયને ખાતર થઈને દમન થઈ શકે, પણ મોટે ભાગે તો એનો ઉપયોગ અવિવેકભરી માન્યતાઓને કારણે થતો હોય છે; આ માન્યતાઓમાં સંવેદનાની અને શક્તિની એક સરખી માત્રામાં સ્વીકાર થયો હોતો નથી; એમાં નીતિ વિશેની સંવેદનશીલતા અને નૈતિક મૂલ્યવત્તા વચ્ચેના ઉગ્ર ભેદનો સ્વીકાર થયેલો હોય છે. આમ ‘નવો અવતાર'માં જ્યાં જ્યાં દમન બતાવાયું છે ત્યાં સત્તાનો ગેરવાજબી એવો દુરુપયોગ જ થયેલો દેખાય છે. એમાં એમ માની લેવામાં આવ્યું છે કે અમુક માણસો તો નીચી કોટિના જ છે. ઊતરતી કક્ષાના હોવું એટલે નૈતિક ગુણવત્તા કે યોગ્યતા ઓછી હોવી, સમાજમાં એકબીજાની સાથેના વ્યવહારમાં વધુ સક્રિય બનવાની અશક્તિ હોવી એટલું જ નથી; એમાં એમ પણ માની લેવામાં આવે છે કે નીચલા સ્તરના માનવીઓમાં ન્યાયબુદ્ધિ હોતી નથી અને એને કેળવવાની પણ એમનામાં શક્તિ હોતી નથી.

આવી માન્યતા ધરાવતા સમાજના ઉપલા થરના લોકોથી તરછોડાયેલો આ કેદીઓનો વર્ગ આપમેળે આ

સૂઝ, સહિષ્ણુતા અને માનવીને સાધન તરીકે ન જોવાની વૃત્તિને કેળવે છે. હાડ ઠારી નાંખે એવી સાયબિરિયાની ઠંડીમાં આ કેદીઓ માનવ્યની હૂંફથી જીવી રહ્યા છે. ત્યાં પોતાના સમાજના દમનનો ભોગ નહીં બનેલો માનવી પોતાને પ્રેમ દ્વારા અભિવ્યક્ત કરે છે. આમ પોતાના આદર્શને ચરિતાર્થ થતો બતાવવાને ટૉલ્સ્ટોયને એક કૃત્રિમ સમાજની કલ્પના કરવી પડી છે. આમાં અબુધપણું રહેલું લાગે છે. પણ આપણી ઘણી સૂઝ અને અબુધપણા વચ્ચેની વ્યાવર્તક રેખા ઘણી પાતળી હોય છે!

અમુક માણસોમાં ન્યાયબુદ્ધિની સમ્ભાવનાને નકારી કાઢ્યા પછી એને ભાંડવા એ જાણે આપણું નૈતિક કર્તવ્ય બની રહે છે. પછી એને આપણે માણસની કક્ષામાંથી પણ નીચે ઉતારી પાડીએ છીએ. એટલે આખરે તો ન્યાય અને દમન વિશેની સમસ્યા આવો પ્રશ્ન ઊભો કરે છેઃ 'કયાં દમ્ભ અને આત્મપ્રતારણાને કારણે કેટલાક લોકો એમ માનતા થઈ જાય છે કે બીજાઓ કદી ન્યાયબુદ્ધિ કેળવી જ નહીં શકે?' દમન પોતે બીજી કશીક વસ્તુનું પરિણામ છે. એ શું છે? દમન કરીને અન્યાયને પ્રવર્તાવનારા સમાજ વચ્ચે ન્યાયપૂર્વકનું આચરણ કરનારા સમાજને ઊભો કરવાથી આ પ્રશ્નનો ઉત્તર મળતો નથી; કારણ કે આ બન્ને સમાજમાં રહેનારા માનવીઓ વચ્ચે, ટૉલ્સ્ટોય કલ્પે છે એવો, આત્યન્તિક ભેદ ખરેખર તો હોતો નથી, આવો ભેદ કલ્પવો તે અવાસ્તવિક છે. એવો કોઈ સમાજ હોઈ શકે નહીં. આમ છતાં ટૉલ્સ્ટૉયે પ્રકટ કરેલી સૂઝની સાવ હાંસી ઉડાવવી તે પણ ઠીક નથી. કેદીઓ બધા જ ગુનેગાર પુરવાર થઈ ચૂકેલા છે. આ સમાન ભૂમિકા એમની વચ્ચે છે. એવી કશી સમાન ભૂમિકા બહારના સમાજમાં હોતી નથી. આમાંથી જ ટૉલ્સ્ટોયને 'ફાર્મ' (આશ્રમ)ની કલ્પના આવી હશે. આ વિશાળ સમાજની અંદર જ સમાન ભાવના ધરાવનારા પોતાનો સમાજ રચીને સમાન આદર્શને અનુસરીને પારસ્પરિક વ્યવહાર નભાવે એવું આશ્રમજીવન ટૉલ્સ્ટોયને અભિમત છે એવું ઘટાવી શકાય. પણ આશ્રમની સમાજબાહ્યતાને આપણે સ્વીકારી લેવાની રહે. આનો અર્થ એ થયો કે આપણે વિશાળ સમાજમાં પ્રવર્તતાં ધારાધોરણોની સીમાની બહાર ચાલ્યા જવું.

આવા આશ્રમજીવનમાં તમે ઇશુપ્રબોધ્યા પ્રેમના સંદેશને આચરી શકો; દમનનું સ્થાન પ્રેમ લે. ઇશુનો આ સંદેશ કોઈ વિભૂતિના જીવનમાં ચરિતાર્થ થતો જોઈએ અને એને મુખે પ્રભાવશાળી બનેલી વાણીને સાંભળીએ. આવો આશ્રમ તે એક કુટુમ્બ બની રહે અને આવી વિભૂતિ ઈશ્વરની પ્રતિનિધિ રૂપ બની રહે. એ પિતાની છાયામાં આપણે શિશુની જેમ રહેવાનું. ટૉલ્સ્ટોય કંઈક આવું કહેવા માગે છે.

ફ્રૉઇડની પરિભાષામાં જો આ વાત મૂકીએ તો એમ કહેવાનું રહે કે આપણે પરિપક્વ થવાની પ્રક્રિયાને પ્રારમ્ભિક તબક્કાથી જ ધીમી પાડી દેવી જોઈએ. જે લોકો વિભૂતિના કે પિતાના આદેશથી જ કોઈ વ્યવહારની નૈતિકતા કે અનૈતિકતા પ્રમાણી શકે છે તેમનો નૈતિક વિકાસ અધૂરો છે એમ જ કહેવું પડે, કારણ કે એમને બીજાના નિર્ણય પર આધાર રાખવાનો રહે છે. નૈતિક વિકાસને માટે આવશ્યક એવી એક વાત તે સ્વયંનિર્ભરતા છે. અલબત્ત, પાછા અનેકોના અનુભવને આધારે ઘડાયેલા નિયમોનો પણ આપણે આધાર લેતા હોઈએ છીએ ખરા; પણ દરેક પરિસ્થિતિમાં એ નિયમોનું અર્થઘટન શું કરવું તેનો નિર્ણય બીજાના પર છોડતા નથી. નિયમો અને આદેશોનું પ્રાચુર્ય વ્યક્તિત્વને હણનારું નીવડે છે. કુટુમ્બમાં બાળકની જેમ જીવવાનું હોય તો એમાંય તોફાની બાળકો તો હોવાનાં જ, અને એ જ વધારે ફાવી જવાનાં, કારણ કે એમનુંય દમન નહીં થાય, એમને બધાંની જેમ પ્રેમ જ પ્રાપ્ત થશે. આથી નૈતિક બુદ્ધિના વિકાસને કુણ્ઠિત કરીએ તો જ બાળક બનીને કુટુમ્બ જેવા સમાજમાં રહી શકીએ!

તો નૈતિક બુદ્ધિના વિકાસથી આપણે શું પામીએ છીએ કે ખોઈએ છીએ? ટૉલ્સ્ટોયે ધારાધોરણોનો જે વિરોધ કર્યો છે તેમાંથી જ કદાચ આપણને એ ધારાધોરણોને સંસ્કારવાનો કે એના પર નિયન્ત્રણ સ્થાપવાનો

કોઈ માર્ગ જડી આવે. બાળકો તો નિયમોને વશ વર્તે એટલી આશા રાખવામાં આવે છે. એઓ બીજાને અમુક રીતે વર્તવાને ઉત્સાહિત કરે કે અમુક રીતે વર્તતાં વારે એવી કશી અપેક્ષા રાખવામાં આવતી નથી.

પ્રવર્તતી ન્યાયવિષયક પરિસ્થિતિમાં શિક્ષા બે પ્રકારની હોય છે: એક તો એ કે તમે જો અમુક રીતે વર્તશો તો તમને આ ચોક્કસ પ્રકારની સજા થશે. આપણા અમુક વર્તનનું પરિણામ શું આવશે તે વિશે એમાં સ્પષ્ટતા હોય છે તે એનો ફાયદો છે. આ ઉપરાંતની જે શિક્ષા તે તમે અમુક કરવું ઘટે તે ટાળો કે ન કરો તેને માટેની છે. આ વાત જરા અટપટી છે અને આ શિક્ષા પરત્વે સમાજ જરા ગૂંચવાયેલો રહે છે. સમાજોપયોગી કે આવશ્યક એવું કશુંક કાર્ય જો કોઈ નહીં કરે તો શું થાય? જો નિયમનો ભંગ કરનારી પ્રવૃત્તિને માટે શિક્ષા કરવાની કોઈ ના કહે તો શું થાય? સામાજિક હિતને ખાતર એમાં બીજાને ઇજા થાય એવું કરવું પડે. જો તમે આવું ન કરો તો તમને શિક્ષા થાય. આ બીજા પ્રકારમાં જે દમન રહેલું છે તે વિલક્ષણ પ્રકારનું છે. કુટુમ્બમાં તો એવું બનતું નથી. માતાપિતા એક બાળક બીજા બાળકને કુટુમ્બના હિત ખાતર શિક્ષા કરે એવું કહેતાં નથી, પણ સમાજમાં તો એવું બને છે.

આવા પ્રસંગોમાં ક્યાં તો વ્યક્તિ નૈતિક વ્યવહાર પરત્વે બેપરવાહી કેળવતી હોય છે, ક્યાં તો એનામાં ન્યાયબુદ્ધિનો વિકાસ જ થયેલો હોતો નથી. એ લોકો એવી રીતે વર્તે છે કે એમની સાથે આપણે સલૂકાઈભર્યો વ્યવહાર રાખી જ શકીએ નહીં. પણ એવું શું હોઈ શકે જે એમને આ કક્ષામાં મૂકી દે? કેટલીક વાર અમુક લોકોને સમાજના હિતના શત્રુ કે ‘અસામાજિક તત્ત્વ’ કહીએ એટલે પત્યું! કોઈ પણ સમાજ ધાકધમકી ઊભી કરી શકે. એ આન્તરિક હોય કે બહારની પણ હોય. એ ધાકધમકીને કારણે અમુક વ્યક્તિઓ અમુકને ઇજા પહોંચાડે અને અમુક વ્યક્તિઓને સહન કરી લેવાનું રહે. આ ધાકધમકી કાલ્પનિક હોય છે કે સાચી તે મુદ્દો અહીં પ્રસ્તુત નથી.

અહીં પ્રશ્ન આ છે: આપણે શા અધિકારથી એવાં ધારાધોરણો સ્થાપીને અમલમાં લાવીએ છીએ જેથી અમુક વ્યક્તિઓ બીજી અમુક વ્યક્તિઓને ઇજા પહોંચાડી શકે કે અમુક વ્યક્તિઓને ઇજા સહી લેવાની રહે? ટોલ્સ્ટોયને આ પ્રશ્ન મૂંઝવે છે. એના ઉકેલ રૂપે એ કંઈક આવું કહે છે : જો મને સજા કરનાર વ્યક્તિ મારી પરિસ્થિતિમાં મુકાઈને, મારા જેવો વ્યવહાર કરીને, મને થાય છે તે સજા સ્વીકારી લેવાને તૈયાર હોય તો હું એને હાથે થતી શિક્ષાને વેઠી લઉં. આના સૂચિતાર્થો તપાસવા જેવા છે. અમુક વ્યક્તિ કે સમૂહ દ્વારા બીજી વ્યક્તિને શિક્ષા કરવાને માટેની કાનૂની વ્યવસ્થા હશે ત્યાં સુધી અન્યાય તો રહેવાનો જ. તો પછી કાનૂન એવી રીતે ઘડવો જોઈએ કે જો અમુક વ્યક્તિએ સમાજના હિતને ખાતર કશું જતું કરવું પડતું હોય, જિંદગી સુધ્ધાં આપી દેવી પડતી હોય તો આ કાનૂન લાગુ પાડનાર પણ એનાથી મુક્ત ન હોવો જોઈએ.

આ વાત આપણે ધારીએ તેટલી સાદી નથી. એવાય પાગલ માણસો હોય છે (અને ઘણી વાર શાસનનું તન્ત્ર એવાના હાથમાં હોય છે!) જેમને મન આખી દુનિયાને તારાજ કરે એવું કશુંક કરવું અને અંગૂઠાને ઇજા કરવી એ બે વચ્ચે કશો ભેદ હોતો નથી! પાગલમાં હોય તેવી વર્તનની સંગતિ એની પાસે હોય છે; પણ મારે એનો પ્રતિકાર કરવો શી રીતે? આજે તો ખાસ એવી પરિસ્થિતિ ઊભી થઈ છે. આજે અવિવેકી આત્મઘાતની પ્રવૃત્તિ ચાલી રહેલી દેખાય છે જેમાં કાનૂનને ખાતર થઈને મરણને રાજીખુશીથી સ્વીકારનારાઓની સંખ્યા વધતી જાય છે. અહીં નૈતિકતાની અવેજીમાં કાનૂનના પાલનને મૂકી દેવામાં આવે છે. એમ કરનારાના મનમાં ન્યાયબુદ્ધિનો અભાવ છે એમ આપણે કહીશું? માનવી હોવું એટલે વિકાસની દિશા તરફ અથવા આત્મવિલોપનની દિશામાં આગળ વધવાની શક્તિ ધરાવવી. ન્યાયબુદ્ધિની શક્યતા પણ ઘણાં અણગમતાં વિકૃત પરિણામો તરફ દોરી લઈ જઈ શકે. ન્યાયને સહન કરવાની શક્તિ છે કે નહિ તેની

કસોટી કરવા ખાતર જ ઘણા યુવાનો ભોગ આપતા હોય છે.

ટૉલ્સ્ટૉયે જે નૈતિક વિકૃતિઓ એના સમકાલીન સમાજમાં જોઈ તે વધારે પડતી સંસ્કારાયેલી નૈતિક માન્યતાઓને કારણે ઉદ્ભવી હતી એવું એનું માનવું હતું. આથી જરા પાછળ હઠીને કુટુમ્બવ્યવસ્થા તરફ ચાલ્યા જવાનું એણે સૂચવ્યું. આ પાછા હઠવાની વાત કાઢી નાંખવા જેવી છે?સમસ્ત પ્રજાના નૈતિક વ્યવહારને લક્ષમાં રાખીએ તો પ્રજાના કલ્યાણને નામે જે દમન ચાલે તેને શી રીતે ટાળી શકીએ?

જે નૈતિકતા અનિવાર્ય છે તે કૌટુમ્બિક જીવનવ્યવસ્થામાં હોય છે તે સ્વરૂપની હોઈ શકે. ટૉલ્સ્ટૉયનું આ દૃષ્ટિબિન્દુ ઊણપવાળું છે; સમાજના કોઈ અંશને સાયબિરિયાના કેદીઓના સમૂહ રૂપે કલ્પી નહીં શકો. ન્યાયને નામે થતા દમનમાંથી છૂટવા માટે આપણે બાળકની અવસ્થાએ રહેવું અને આપણા ભાવિ શક્ય વિકાસને નકારી કાઢવો એ પણ ઇષ્ટ નથી. આપણી ન્યાયવ્યવસ્થામાં જે ઊણપો છે તે ટૉલ્સ્ટૉયે ચીંધી બતાવી છે ખરી.

ટૉલ્સ્ટૉયની આ દૃષ્ટિ, સ્વેચ્છાએ સ્વીકારેલો વિકાસનો અવરોધ, એની સાહિત્યકૃતિઓનો વિષય બની રહે છે. કલ્પના એના સન્તોષનું એક પ્રબળ સાધન છે. આથી એ જગતમાં જીવીને એના દમનને સ્વીકારવા કરતાં કલ્પનાના ‘સાયબિરિયા’માં જીવવાનું વધુ પસંદ કરે છે. આ જગત જ જાણે મૃત્યુ, કળા માતાની જેમ એનાથી આપણું રક્ષણ કરે. આમ કળા અને કારાગારના જીવનને સાંકળવાનું ટૉલ્સ્ટૉયને ગમતું. એને પ્રિય એવી ઝેવિયર દ મેઇસ્ત્રની કૃતિ ‘(અ જર્ની રાઉંડ માય રૂમ’)નો એના પર પ્રભાવ હતો. એમાં માત્ર કારાગારરૂપ બનેલી ઓરડીમાં કલ્પનાથી પોતાનું ‘સાચું’ જગત ખડું કરીને જીવે છે.

રસકીય દૃષ્ટિએ ‘નવો અવતાર’ને જોઈએ તો એમાં નિરૂપાયેલો નૈતિક યક્ષપ્રશ્ન આપણને આકર્ષે છે, એમાં રહેલી સંકુલતાથી આપણે પ્રભાવિત થઈએ છીએ, એના ઉકેલની આપણે અપેક્ષા રાખતા નથી. આ સમસ્યાની સમક્ષ ઊભા રહેવાથી આપણી માનવજીવન વિશેની અભિજ્ઞતાનાં પરિમાણ વિસ્તરે છે. ફિલસૂફી જેને નકારી કાઢે છે તેને પણ સ્વીકૃત અને આસ્વાદ્ય બનાવવાનું કળા માથે લે છે. ટૉલ્સ્ટૉય નૈતિક અને ધાર્મિક મૂલ્યોને રસકીય મૂલ્યોમાં બદલી નાંખવા ઇચ્છે છે તે કદાચ આપણે નહીં સ્વીકારીએ; તો પણ નૈતિક પ્રશ્નોને કૃતિનો વિષય બનાવનારી કળાને આપણે માણી તો શકીએ. ટૉલ્સ્ટૉયે ‘કળા એટલે શું? – માં જે કહ્યું તેનાથી કંઈક જુદું જ એની આ છેલ્લી નવલકથા પ્રસ્થાપિત કરતી લાગે છે.

નૈતિક સમસ્યાને રસકીય ભૂમિકાએ રજૂ કરવી તે એ સમસ્યાને સમજવામાં મહત્ત્વનું અર્પણ બની રહી શકે તે ટૉલ્સ્ટૉય જોઈ શકતા નથી. આધુનિકતાને એના રસકીય અંશો પૂરતી એણે વખોડી કાઢી ને છતાં એણે એવી નવલકથા લખી જે રસકીય મૂલ્યોની દૃષ્ટિએ સારી ગણી શકાય. નૈતિક સમસ્યા તો એનાથી ઉકેલી શકાઈ નથી. દાર્શનિક પાસું જોઈએ તો નવલકથા નિષ્ફળ નીવડી છે; એ નિષ્ફળતાનું કારણ નૈતિક સમસ્યાને એણે કળાનો વિષય બનાવી તે છે. આ જ કદાચ ટૉલ્સ્ટૉયે ટાળવા ઇચ્છ્યું હતું – એ ટાળવામાં એ નિષ્ફળ ગયો, તે જ કારણે આ કૃતિ નવલકથા તરીકે સફળ થઈ.

આઇઝાક બાશેવિસ સિંગર

આઇઝાક બાશેવિસ સંગિરને આ વખતનું નોબેલ પારિતોષિક મળ્યું તેથી ઘણાને આશ્ચર્ય થયું હશે. ઘણાં વર્ષ પહેલાં યિદ્દીશ લેખકોની કૃતિઓનું એક સંકલન મેં ખરીદેલું. એમાં એમની વાર્તાઓ પણ હતી અને તે મને ગમેલી. ‘ગિમ્પેલ ધ ફૂલ’નો અનુવાદ ‘ક્ષિતિજ’માં છપાયેલો. જાણીતા અમેરિકી નવલકથાકાર ફિલિપ રોથે ‘ધ અધર યુરપ સિરિઝ’ નામે પૂર્વ યુરપમાં વસતા લેખકોની કૃતિઓની શ્રેણીનું સમ્પાદન પેન્ગ્વીન તરફથી શરૂ કર્યું. તેમાં બ્રુનો શુલ્ઝ અને આઇઝાક બાશેવિસ સિંગરની કૃતિઓ પણ પ્રકટ થઈ. સિંગરે બ્રુનો શુલ્ઝની કૃતિ ‘ધ સ્ટ્રીટ ઓવ્ ક્રોકોડાઇલ્સ’ને વખાણેલી. એ બન્ને લેખકો પોલેંડમાં જ જન્મેલા. શુલ્ઝ બાર વર્ષ મોટા. પોલેંડમાં જન્મેલા યહૂદીઓ પૈકીના કેટલાક પોલિશ ભાષામાં લખતા પણ સિંગર અને એમના મોટા ભાઈ યિદ્દીશ ભાષામાં જ પહેલેથી લખતા. પોલિશ ભાષામાં લખનારા આ લેખકો એમણે જાણે કશે મૂળ નહિ નાંખ્યાં હોય એવા અને આગવી સંસ્કૃતિ વિનાના લાગતા. જ્યારે પોલિશ ભાષામાં લખનારા લેખકો એમ માનતા કે યિદ્દીશ ભાષામાં લખનારા અભણ લોકો માટે, ગરીબો માટે લખે છે. આમ બન્ને એકબીજાને ધિક્કારતા. પોલિશ ભાષામાં લખનારા મોટે ભાગે સામ્યવાદ તરફ ઢળેલા હતા. એમાંના કોઈક સિંગરની ટીકા કરતાં કહેતા, ‘તમે યહૂદી ચોરો અને વેશ્યાઓ વિશે કેમ લખ્યા કરો છો?’ સિંગર જવાબ આપતા. ‘હું જેમને ઓળખું તેમને વિશે જ લખું.’ જેમને ક્યાંય મૂળ નથી હોતાં તેવા લેખકોને કટુ ઉપહાસ કે વ્યંગનો આશ્રય લેવો પડે છે. સિંગર કાફકા વિશે એવું જ માને છે. પણ કાફકામાં ઊંચી કોટિની કળા છે માટે એ વ્યંગ પ્રચ્છન્ન છે. સિંગરને પોતાને એવી ‘નેગેટિવ’ અને ‘કટુ ઉપહાસ’વાળી શૈલી પ્રત્યે પક્ષપાત નથી. પણ કાફકામાં કપોલકલ્પિત દ્વારા કટુ વાસ્તવિકતાનો પ્રતિકાર થયો છે એમ એઓ સ્વીકારે છે. કાફકાએ તો એક સ્થળે બહુ સ્પષ્ટ રીતે કહ્યું છે, ‘યહૂદીઓમાં અને મારામાં ક્યાં કશું સરખાપણું છે? અરે મારું તો મારી પોતાની જ જોડે ક્યાં કશું સરખાપણું છે? મને તો એક ખૂણામાં, કશા વિશેષ વિના ઊભા રહીને કોઈ શ્વાસ લેવા દે તોય ઘણું!’

શહેરથી દૂરના પ્રદેશમાંથી આવતા જુવાન લેખકને એકદમ સ્વીકૃતિ મળે કે એની કળાની કદર થાય એવા એ દિવસો નહોતા. ‘આ વળી કોઈ નવું ધતિંગ!’ એવો જ એને આવકાર મળતો! આમ છતાં તે સમયમાં યહૂદી લેખકોનો દોર ચાલતો. એઓ યહૂદી છે એ વાત એક ક્ષણ માટે પણ ભૂલી શકતા નહીં. એ પરત્વે એઓ હંમેશાં સાવધાન રહેતા. ઘણી વાર યહૂદી નામોને એ યહૂદી ન લાગે એવી રીતે વકીલો બદલી નાખતા. પણ જો લેખકો એવું કરે તો બિનયહૂદી સમાજ એમને સંભળાવી દેતો, ‘તમારે ને અમારે શી લેવાદેવા?’ અમેરિકામાં સોલ બેલોને કોઈ યિદ્દીશમાં લખવાનું કે ઇસ્ટ બ્રોડવે તરફ ચાલ્યા જવાનું કહેતું નથી. છતાં એવા લોકો સાવ નથી જ એવુંય નથી. પણ સિંગર પોલેંડમાં હતા ત્યારે તો યહૂદી લેખક હોવું અને યિદ્દીશમાં લખવું તે શરમાવા જેવું લાગતું હતું. યહૂદીઓ પોલેંડને વધારે સારી રીતે ઓળખતા હતા.

સીંગરે પોલેંડ 1935ની આસપાસ છોડ્યું. એ છોડવાનાં કારણો આપતાં એઓ કહે છેઃ ‘પહેલી વાત તો એ કે હું ઘણો નિરાશાવાદી હતો. એ અરસામાં જ હિટલર પોલેંડ પર હુમલો કરશે એવો ભય તોળાઈ રહ્યો હતો. ગોરિંગ જેવા નાઝીઓ શિકાર કરવા કે રજાનો સમય સુખચેનથી ગાળવા પોલેંડ આવતા થઈ ગયા

હતા. હું યિદ્દીશ વર્તમાનપત્રમાં કામ કરતો હતો. એની પડતી દશા શરૂ થઈ ચૂકી હતી. મારે ભારે કરકસરથી અને વિટમ્બણા વેઠીને જીવવું પડતું હતું. મારા મોટાભાઈ અમેરિકા બે વર્ષ પહેલાં પહોંચી ગયા હતા, આમ મારે માટે અમેરિકા જવાને બધાં જ કારણો હતાં.'

પોલેંડ છોડ્યા પછી એક સર્જકને તો મૂળથી જ ઊખડી ગયાનો અનુભવ નહીં થાય? એનો સમાજ, એની સંસ્કૃતિ – એ બધું છોડ્યા પછી, એનાથી ખૂબખૂબ દૂર ફંગોળાઈ ગયા પછી એ લખે શાને વિશે? આવો ભય સિંગરે અમેરિકા આવ્યા પછી વધુ તીવ્રપણે અનુભવ્યો, અમેરિકામાં તો બધા અંગ્રેજી બોલે. ધાર્મિક સમારમ્ભમાં એઓ ગયા અને બધા ત્યાં તો યિદ્દીશ જ બોલશે એવી એમને આશા હતી. ત્યાં બસોએક જેટલી સ્ત્રીઓ ઉદ્ગાર કાઢતી હતી, 'ડિલિશિયસ, ડિલિશિયસ' – એમને તો કશું સમજાયું નહીં! સૌથી પહેલો અંગ્રેજી શબ્દ એઓ એ શીખ્યા. સિંગર કહે છે કે સ્વજનનું મૃત્યુ થાય ત્યારે તો એ કોઈ નિકટનું સ્નેહી પરદેશ ગયું હોય એના જેવું લાગે. વર્ષો વીતે પછી એ નજીક ને નજીક આવતું જાય, પછી તો જાણે તમે એના સહવાસમાં જ જીવતા હો એવું લાગે. આવું કંઈક એમને પોલેંડ વિશે થયું. 'અમેરિકામાં રહેવા છતાં અત્યારે પોલેંડ અને યહૂદીઓનું જીવન, ત્યારે હતું તેથીય, વધુ નિકટનું હોય એવું આજે લાગે છે.'

આજે તો જુદા જુદા ધર્મના, જુદી જુદી સંસ્કૃતિ ભૂમિકાવાળા લોકો એમની કૃતિઓ વાંચે છે. પોતે લોકપ્રિય છે એવું એઓ માનતા નથી. જે ભાષાઓમાં એમની કૃતિઓનો અનુવાદ થાય છે તે ભાષા બોલનારાઓને એમનું લખાણ ગમતું હશે. 'સ્ત્રીને બિચારીને ખબર નથી પડતી કે કોઈ એને શા માટે ચાહે છે કે તિરસ્કારે છે. લેખકની સ્થિતિ કંઈક એવી જ છે!' ખરી વાત તો એ છે કે ઊંડે ઊંડે મર્મ સુધી પહોંચતાં એક પ્રકારની નવી જ આત્મીયતાની ભૂમિકા રચાય છે. જાપાની ભાષામાં એમની લગભગ બધી જ કૃતિઓનો અનુવાદ થયો છે, ને અંગ્રેજીમાં એવું બન્યું નથી. 1974માં યિદ્દીશમાં પ્રગટ થયેલી 'શોશા' નામની નવલકથાનો અંગ્રેજીમાં હજી હમણાં અનુવાદ થયો છે. તો યોકોહામામાં બેઠેલો કોઈ જાપાની મને શા માટે વાંચે? બસ, એને મારું લખાણ ગમે છે એ સિવાય એનું બીજું શું કારણ કોઈ શકે?' કોઈ બીજા દેશના લેખકે લખેલી કૃતિને ચાહવા માટે ત્યાં જવું કે ત્યાંના લોકોને ઓળખવા તે જરૂરી નથી. આખરે એઓ પણ આપણા જેવા જ માનવીઓ છે. કયો લેખક સત્ય કહે છે અને કયો બનાવટ કરે છે તે લોકો પારખી જતા હોય છે. એઓ તો કહે છે કે બીજા કોઈ ગ્રહમાં લખાયેલી કૃતિ અહીં આવે તો તેમાંય આપણને રસ પડશે.

એમનું નામ નોબેલ પારિતોષિક માટે સૂચવવામાં આવ્યું છે એવું કોઈકે એમને કહ્યું ત્યારે એમનો લાક્ષણિક જવાબ હતો, 'તમે મને એટલો બધો મોટો માની બેઠા છો?' એઓ કહે છે, 'હું જ્યારે લખવા બેસું છું ત્યારે યહૂદી જીવનની વાર્તા લખવા બેઠો છું એવી સભાનતા મારામાં હોતી નથી. કોઈ ઘર બાંધે તો એ કેવળ ઘર જ બાંધતો હોય છે. એ ઘર ફ્રેન્ચ કે ઇંગ્લિશ ઘર હોતું નથી. હું યહૂદીઓને વધુ સારી રીતે ઓળખું છું અને યિદ્દીશ ભાષા મને વધારે સારી આવડે છે, આથી હું યહૂદીઓ વિશે યિદ્દીશ ભાષામાં લખું છું. બાકી મને જીવનમાં બીજા કોઈ જેવો જ રસ છે.'

લોકો એમને વિશે એમ માને છે કે એઓ ભૂતકાળની નષ્ટ થઈ ચૂકેલી સંસ્કૃતિના છબિકાર છે. પણ એઓ યિદ્દીશ ભાષાને મરી જતી અટકાવવાના સભાન હેતુથી લખતા નથી. જગતને સારું બનાવવા માટે કે પૃથ્વી પર શાન્તિનું અવતરણ કરાવવાને એઓ લખતા નથી. એઓ તો નમ્રતાપૂર્વક કહે છે, 'મારી વાર્તા કોઈકનું અર્ધો કલાક મનોરંજન કરે તોય ઘણું' પણ મનોરંજન વિશેનો એમનો ખ્યાલ જુદો છે. ટોલ્સ્ટોય, દોસ્તોએવ્સ્કી, ગોગોલ કે ડિકન્સ જે પ્રકારનો આનન્દ આપે છે તે એમને અહીં અભિપ્રેત છે;

આ પૈકીના ઘણા સામયિક કે વર્તમાનપત્રમાં ધારાવાહિકરૂપે નહોતા લખતા? સિંગર પણ યહૂદી વર્તમાનપત્ર ‘ફોરવર્ડ’માં ધારાવાહિક રૂપે નવલકથાઓ લખે છે. આથી એઓ દરેક હફતે સ્વયંસમ્પૂર્ણ લાગે એવી એક ઘટનાનું, દૃશ્યનું, નાટ્યાત્મક રીતે નિરૂપણ કરે છે. એમાં ઝડપી ગતિએ આગળ વધતું વસ્તુ હોવું જરૂરી છે. વાર્તા અટપટી નહીં હોવી જોઈએ. એમાં પાત્રોના જીવનમાં અણધાર્યા ભાગ્યપલટાઓ આવે તો વધુ રસપ્રદ બને; પાત્રોનું આલેખન ઝીણવટથી કરવાનો અવકાશ ઓછો. એક વિવેચકે કહ્યું છે, ‘સિંગરને વાંચતા હોઈએ ત્યારે એવું લાગે છે જાણે આપણે સોલ બેલોની કોઈ નવલકથાની આછી રૂપરેખા વાંચી રહ્યા છીએ. એમાં સોલ બેલોમાં હોય છે તેવા પ્રતિભાના ચમકારા ઝાઝા નથી હોતા.’ સિંગર પત્રકારત્વની ચૂડમાંથી છૂટતા નથી. આથી એઓ સપાટી પરથી જ નિરૂપણ કરે છે, ઝાઝા ઊંડાણમાં ડૂબકી મારતા નથી. એમની શૈલીમાં ઋજુતા છે, પ્રાંજલતા છે; વર્ણન પરત્વે પણ એઓ અમુક ચોક્કસ સૂત્રને અનુસરતા લાગે છે. એઓ વાચકને પોતાની કથનરીતિથી પરવશ કરી દે છે; અને ઉત્તેજિત કરતા નથી કે વધુ શિક્ષિત બનાવતા નથી.

કથાલેખન પરત્વે એઓ કહે છે, ‘વાર્તા લખવા માટે માત્ર ત્રણ આવશ્યકતાઃ એક તો વસ્તુ. તમે કથા વગર કથા લખી શકો નહીં. જીવનના એકાદ ખણ્ડને લઈને કારીગરી કર્યા કરો તેથી કામ ચાલે નહિ, એવું કોઈકવાર થઈ શકે ખરું. બીજી મહત્ત્વની વાત એ કે વાર્તા લખવાની મારી દાનત હોવી જોઈએ; એને માટેની કશીક અદમ્ય ઇચ્છા હોવી જોઈએ. ત્રીજી વાત એ કે મને એમ લાગવું જોઈએ કે આ વાર્તા હું લખી શકું, મારા સિવાય બીજો કોઈ લખી ન શકે એવી મને પ્રતીતિ હોવી જોઈએ.’

પ્રેમની વાત લખો તો દગાની, દ્રોહની વાત પણ લખવી જ રહી. એના વિનાનો પ્રેમ ક્યાં હોઈ શકે છે? એમને અપરાધનિરૂપણમાં રસ છે. બાર વર્ષની વયે એમણે ‘ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’ વાંચેલી. ત્યારે એક મહાન કૃતિ છે તેનો એમને અણસાર મળેલો. રાસ્કોલનિકેવ મેજિસ્ટ્રેટને કશુંક કહેતાં કહેતાં ઊભો થઈને જાણે ચાલ્યો જવા જાય છે ને તરત જ પાછો બેસી જાય છે. આ વાત એમને ત્યારે બહુ અદ્‌ભુત લાગેલી. જો લોકો મશીનગન અને સંહારક શસ્ત્રો બનાવવાનું શીખી ગયા છે તો એમની કૃતિઓ શી રીતે રચાય છે તે ઓળખવામાં રસ શા માટે નહીં લે? નૈતિક દૃષ્ટિએ જોનારા ચોખલિયાઓનો એમને સામનો કરવો પડે છે. કાફ્કા જેવા પ્રતિભાશાળી માટે એમને બહુ માન છે. સોલ્ઝેનિત્સીન ટોલ્સ્ટોયનું અનુકરણ કરીને લખે તેનો એમને વાંધો નથી; પણ કાફ્કાનું અનુકરણ કરે તો મર્યો જ જાણવો!